



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

ECONOMÍA POLÍTICA DE LA CERÁMICA COMUNITARIA LATINOAMERICANA

**TESIS**  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:  
**FRANCISCO BENÍTEZ INZUNZA**

TUTOR  
MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL BUSTAMANTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA CD. MX, MAYO, 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*En una sociedad comunista, no habrá pintores,  
sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas,  
se ocupan también de pintar.*  
K. Marx.

A mamá y a papá por su apoyo incondicional.  
A Raquel, Gonzalo y a todos y todas las compañeras  
del Taller de Arte e Ideología (TAI)

# CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	5
<b>Ceramistas entrevistados</b> .....	15
<b>Apunte metodológico-emocional</b> .....	45
<b>Cap. 1</b> .....	53
<b>ANTROPOLOGÍA DE LA ESTÉTICA</b> .....	53
<b>TROPIEZOS DE LA TEORÍA MARXISTA DEL ARTE</b> .....	61
<b>Equiparación de estética con arte</b> .....	62
<b>El nacimiento del arte.</b> .....	62
<b>El nacimiento de la estética</b> .....	66
<b>El carácter eminentemente intelectual en la práctica de los estetólogos marxistas</b> .....	68
<b>El carácter eminentemente burgués de artistas e intelectuales revolucionarios</b> ...	73
<b>Negación del trabajo manual</b> .....	77
<b>División del trabajo manual e intelectual y rotación</b> .....	85
<b>Valorización de la estética vs valor social de la estética</b> .....	90
<b>Unicidad, originalidad y no repetibilidad</b> .....	92
<b>Dos correcciones terminológicas</b> .....	98
<b>LO NEGRO Y LO INDIO EN LA CERÁMICA LATINOAMERICANA</b> .....	100
<b>Cap. 2</b> .....	111
<b>PRODUCCIÓN</b> .....	111
<b>La producción en comunidad</b> .....	112
<b>Las innovaciones</b> .....	114
<b>Los trabajadores ceramistas</b> .....	116
<b>La transmisión del conocimiento entre ceramistas comunitarios</b> .....	134
<b>La propiedad de la tierra</b> .....	136
<b>Diferencia entre cerámica comunitaria y arte individual</b> .....	146
<b>Individualización</b> .....	149
<b>La firma</b> .....	156
<b>CIRCULACIÓN</b> .....	165
<b>La distribución</b> .....	167
<b>La diferencia</b> .....	174



<b>Políticas Públicas</b> .....	180
<b>CONSUMO</b> .....	187
<b>Relación pieza-sujeto, sujeto-objeto, público-obra</b> .....	190
<b>La experiencia estética</b> .....	197
<b>La inmersión en la comunidad</b> .....	197
<b>El goce y el gusto individual estandarizado</b> .....	202
<b>Los museos</b> .....	206
<b>Teoría, mercado e industria del arte</b> .....	212
<b>CONSUMO DE CLASE</b> .....	217
<b>Sobre los temas de las piezas</b> .....	219
<b>Tótems e ídolos</b> .....	225
<b>AUTONOMÍA ESTÉTICA</b> .....	229
<b>Comunidad vs Capitalismo</b> .....	232
<b>TRABAJOS CITADOS</b> .....	237

# INTRODUCCIÓN

¡Tú no eres un cabezudo burócrata! Tú andas por tu propia cuenta. Tas investigando. Lógicamente te quiero preguntar uno más, me gusta ser sincero y frágil, y frágil, todos somos humanos, todos somos sinceros. Todos tenemos derecho de rondar el mundo, ni puede impedir nadie. Como hombres tenemos libertad.<sup>1</sup>

Libros ornamentales con fotografías a color en papel cuché grueso, propios de aparadores y escaparates, vuelven a los textos referentes a la cerámica una curiosidad de editores públicos y privados que, so pretexto de la *difusión de la cultura*, advierten negocios con nichos sumamente específicos que mantienen cautivo un mercado pequeño pero constante. Los grandes y pesados libros de cerámica parecen ser una versión elegante de las revistas de joyería y perfumería consumidas predominantemente por la pequeño-burguesía, “la función de un libro así no es ser leído, sino ser utilizado como adorno. Podría encontrar su lugar sobre una mesa ‘de estilo’. Se abre, se cierra, no se lee, se hojea cuando se siente el deseo de un ‘estimulante de belleza sublime’. Los que se entregan a la tarea ingrata de estudiarlo advierten entonces que se trata de repeticiones de lugares comunes de una historia del arte tradicional.”<sup>2</sup> En esos libros se encuentra generalmente una serie de interpretaciones que dan por hecho incuestionable la existencia de la artesanía como una forma excéntrica y *cuasi* artística. Su forzada correspondencia a civilizaciones atrasadas e indígenas y a tradiciones pueblerinas forma parte y es producto de un proceso de *aculturación*<sup>3</sup> capitalista, cuyos ciclos de acumulación necesitan absorber muchos de los símbolos con los que se han identificado siempre las culturas dominadas.

---

<sup>1</sup> (Paniagua, 2016)

<sup>2</sup> (Hadjinicolaou, 2005, pág. 3) Pie de página número dos en el libro, en ella se refiere a los usos del libro de André Chastel, *La crise de la Renaissance*, editado en 1968 en Ginebra por Skira.

<sup>3</sup> El concepto de aculturación dentro de los *estudios de contacto* es clásico incluso en la antropología hegemónica norteamericana, Linton y Herskovits lo definieron como un simple efecto del contacto entre culturas, sin embargo, el estudio de las culturas llamadas indígenas en México obligó a especificar a ese contacto como uno violento entre “el hombre occidental” y el “mundo indígena” en el que el europeo prevaleció como grupo dominante (Aguirre Beltrán, 1992, págs. 13-25). De tal forma el concepto de aculturación no solo está determinado científicamente, sino que tiene un significado político. También se ha discutido su pertinencia frente a otros como los de transculturación (Fernando Ortiz, *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*), mestizaje (Bolívar Echeverría) o hibridación (García Canclini, *culturas híbridas*) reivindicando la fuerza con la cual la cultura de la clase dominada incide en estos procesos tensos y conflictivos, sin embargo, en el contexto de un capitalismo que ha aumentado la velocidad del intercambio simbólico y cultural por vía electrónica, pero sobre todo turística, el concepto de aculturación sigue siendo útil en tanto encarna la dominación unilateral, homogeneizadora y aniquiladora de las clases dominantes.

Lo que se difunde es, en realidad, una dominación cultural del capitalismo que lleva implícita toda una pedagogía<sup>4</sup> sobre la *subordinación* de otras culturas y que pretende normalizar, volver aceptable para la sociedad en general, esa subordinación al capital y a los mercados. La mayor ganancia histórica y civilizatoria para los capitalistas se da en términos de una reproducción sistémica que permita seguir ampliando los ciclos de acumulación y consiste en la naturalización de procesos de aculturación, subordinación y dominio social.

Los espacios urbanos que la circulación y consumo de piezas cerámicas alcanza, aunque vivencialmente significativos para quienes se encuentran dentro de las ciudades, son del todo distintos a los espacios en que se produce la cerámica comunitaria latinoamericana. El tema fundamental de este trabajo consiste en reflejar la contradicción entre contextos comunitarios de producción cerámica frente a circuitos de distribución y consumo cuya lógica obedece fundamentalmente a la capitalista. No interesarán, para los fines investigativos de este trabajo, los talleres urbanos, públicos o privados, individuales o colectivos; no por no ser interesantes, desde luego, sino que mostrar a la producción comunitaria como antípoda en los marcos contextuales del tema cerámico latinoamericano, se ha considerado el procedimiento más útil para poder explicar, con el mayor grado de claridad posible, las problemáticas involucradas.

Para acompañar a la investigación teórica se realizaron 46 entrevistas a profundidad a ceramistas latinoamericanos de distintas comunidades particularmente representativas en Argentina, Chile, Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia. Ellas arrojaron información valiosísima por sí misma, que consta de 48 horas de entrevistas en audio, reflejadas en más de 200 páginas de entrevistas transcritas y alrededor de 2 mil fotografías<sup>5</sup>. Desde Coñaripe, 115 kilómetros al sur de Temuco en Chile o Buenos Aires, Argentina, hasta El Carmen del Viboral en el sureste de Medellín, Colombia, el recorrido efectivo alcanzó unos 11 mil kilómetros en bus, buseta, trufi, mototaxi, motocicleta, bicicleta y a pie.

Un mapeo con ejemplos de pueblos ceramistas latinoamericanos acompañado de los resultados de investigación obtenidos a través de las entrevistas a profundidad bastaría para considerar a este trabajo una contribución importante al estudio y al

---

<sup>4</sup> “Uno de los componentes centrales de esta pedagogía de las mentiras, diseñada por la ideología dominante para impedir el desarrollo de una <comprensión crítica de la realidad>, es la creación de <ilusiones necesarias y simplificaciones a gran escala y de gran poder emotivo... para que el “rebaño desconcertado” -la masa ingenua y mentecata- no se vea aturrido por la complejidad de los problemas reales que, además, tampoco sabrá cómo resolver” Prólogo de Donaldo Macedo en (Chomsky, 2001, pág. 18).

<sup>5</sup> Contenidas en el drive:

<https://drive.google.com/drive/folders/1h6-UNb0LVAUwERHccv1Ncc1Kx0nPeYnw?usp=sharing>

tema, pero su objetivo no solo es ese, sobre todo consiste en problematizar a los ceramistas y la cerámica latinoamericana actual como una práctica social específica de *dimensión estética*<sup>6</sup> relacionada de múltiples formas con la lucha de clases, de la que, por cierto, estudiosos marxistas se han ocupado de forma mistificada en algunos casos y tropezada en otros.



*Carretera, tramo Antofagasta-Iquique.*

Las entrevistas realizadas a los ceramistas tratan temas que forman parte fundamental de su vida, su trabajo y el medio en que se desenvuelven, dejando ver la existencia de un interés particular por platicar de ello, y mostrando, en muchos casos, diversos grados de reflexión, abstracción o relación con otros eventos, a escala familiar o social, independientemente de los giros del lenguaje y digresiones que acompañan, naturalmente, a las propias entrevistas.

---

<sup>6</sup> Es imposible no caer en la tentación de referenciar el libro de Marcuse como un claro ejemplo que refuerza la idea de la práctica estética mistificada en supuesta autonomía respecto a las relaciones sociales y las fuerzas productivas. Subjetividad liberadora y arte auténtico son escape de lo económico dominado por la burguesía y según el autor, forman parte del camino revolucionario. (Marcuse, *La dimensión estética*, 1978)

Al referirse a los artistas no occidentales que son estudiados bajo un esquema de pensamiento occidental, Clifford Geertz señala:

**... ellos hablan sobre su arte, como lo hacen sobre cualquier otra cosa llamativa, sugerente o emocionante que pase por sus vidas; hablan sobre su modo de empleo, sobre su poseedor, sobre el momento en que se ejecuta, sobre quién lo ejecuta o realiza, sobre el papel que desempeña en esta o aquella actividad, sobre los objetos con los que puede intercambiarse, sobre su nombre, sobre su origen, etcétera. Sin embargo, a menudo se considera que esto no supone reflexionar sobre el arte, sino acerca de otra cosa —la vida cotidiana, los mitos, el comercio, o lo que sea—.<sup>7</sup>**

Geertz pretende conocer y dar sentido a las culturas no-occidentales en sus singularidades dentro del sistema simbólico que ellas mismas tienen; intentando hacer una traducción lo más justa moralmente y liberada de los prejuicios que ha podido identificar. Este posicionamiento humanista de Geertz sirve para no caer en los errores del etnógrafo occidental derivados del sentimiento de superioridad respecto a lo que estudia. Para los etnógrafos de países subdesarrollados y dependientes, el problema no es tal, mientras sus estudios se realicen con dosis de identificación recíproca con los entrevistados vistos como iguales.

No dejamos de reconocer a todo esto, lo difícil que es indagar sobre la vida de otros, tanto más penetrar en ella, pero afortunadamente la recopilación de la información no presentó siquiera momentos incómodos, todo lo contrario, es posible afirmar la hospitalidad de estas comunidades y la forma desinteresada de ofrecerse. Consideramos que una clave que condujo a la óptima recopilación de la información radicó en el acercamiento sin ínfulas a los ceramistas, reconociendo la igualdad de nuestras diferencias y tratando solamente de conversar con agrado y compartir palabras relacionadas con su experiencia, su trabajo y su vida. Nada más que ello se pidió y se ofreció, pero fue suficiente para generar espacios agradables, así fuera en talleres, casas, plazas o puntos de venta. Otra clave importante, sin duda, consiste en la propia necesidad que tienen los ceramistas para darse a conocer como les interesa que los conozcamos; como son.

*-Nosotros como ceramistas hermano, rescatando una técnica de los antiguos, pucha pues –palmazo en sus piernas-, y que no valoren, el Estado mismo no nos valore... Porque es difícil... bueno, estamos sobreviviendo nosotros porque eh, sin apoyo de... pero en realidá pues tiene que haber apoyo.<sup>8</sup>*

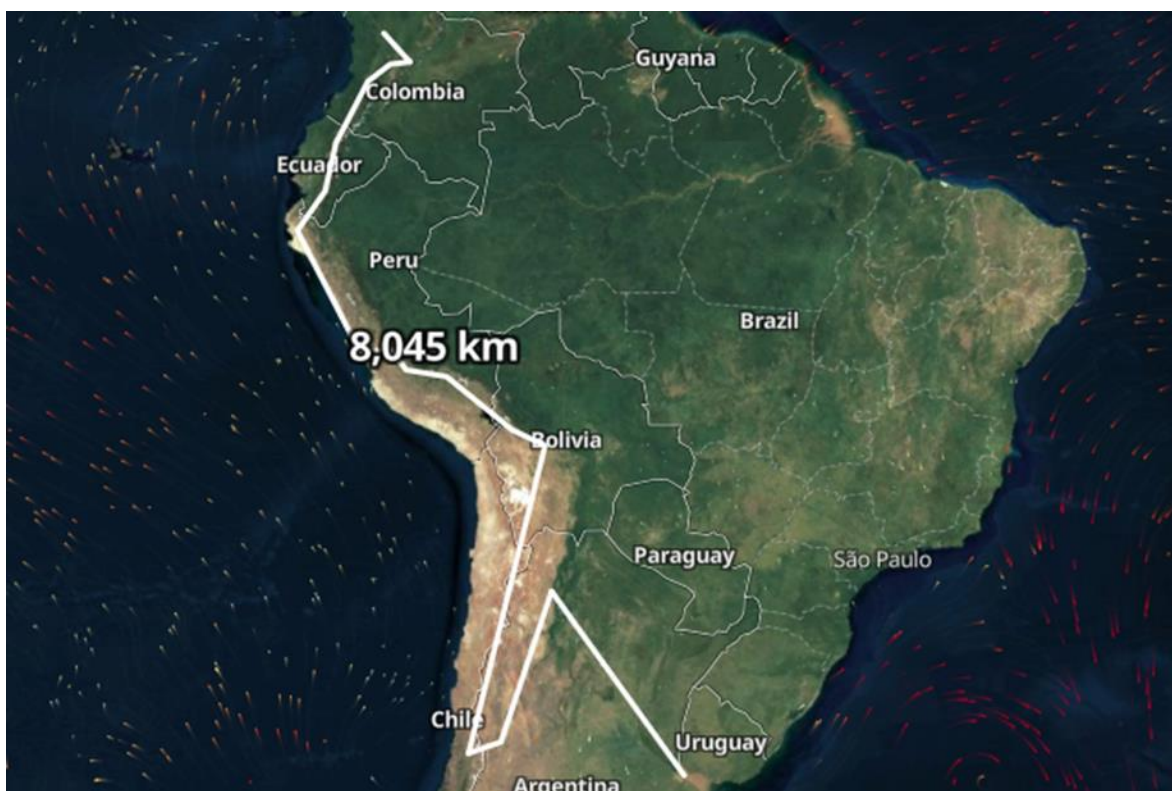
Por su evidencia palmaria, no hace falta demostrar la falta de interés de los diversos Estados latinoamericanos hacia las comunidades ceramistas; los

---

<sup>7</sup> (Geertz, 1994, pág. 120)

<sup>8</sup> (Anton Flores, 2016)

acercamientos que se han hecho, siquiera en medición de datos,<sup>9</sup> son tan esquivados que apenas se puede advertir nada. Académicamente también es posible afirmar con contundencia que la investigación sobre el tema de la cerámica latinoamericana requiere esfuerzos más críticos e intensos y mucho mayor atención multidisciplinar. Cabe decir, no sin sobresalto, que bibliográficamente es destacable -y resulta un honor la cercanía con el presente estudio en todos sus puntos- el libro de *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los andes peruanos*, escrito por Mirko Lauer y publicado en 1982 por editorial desco en Lima, Perú.<sup>10</sup> Ese texto podría ser considerado el antecesor inmediato a este trabajo, su padre.



*Aproximación gráfica general del recorrido.*

---

<sup>9</sup> Por ejemplo, para México, por primera y única ocasión, en el año 2012, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA hoy Secretaría de Cultura) llevaron a cabo la Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México (ENCCUM). Disponible en: <https://www.inegi.org.mx/programas/enccum/2012/default.html>

Los datos que brinda esa encuesta son que 48,197 hombres y 128,027 mujeres son ceramistas, haciendo un total de 176,224 para todo el país de acuerdo con su muestra. Dicha encuesta también señala que las y los ceramistas trabajan a la semana 403,336 horas, lo que arrojaría un total de 3 horas diarias por ceramista. Como se ha dicho, la languidez de esos datos hace penoso el usarlos como materia prima de estudios serios.

<sup>10</sup> (Lauer, 1982)

Concordando a pie juntillas con Mirko Lauer "...se intenta aquí dar algunos primeros lineamientos generales de los que podría ser una aproximación al fenómeno plástico desde la perspectiva de una teoría social, es decir de una teoría que busque la concreción de la plástica no en la apariencia física del objeto, sino en las determinaciones de su existencia social como producción-distribución-consumo."<sup>11</sup>

En este trabajo se busca también hacer un esfuerzo de producción intelectual útil para la reflexión de los ceramistas, reconociendo en ellos, y en el trabajo manual con el que se les caracteriza, una necesidad histórico-revolucionaria. Posicionado en la revaloración teórica, política y económica de lo que se ha entendido como trabajo manual alrededor de los ceramistas y de la cerámica como producción estética en comunidad, este trabajo brinda elementos que permiten plantear las posibilidades revolucionarias de esa *praxis*<sup>12</sup> en perspectiva.

Desafortunadamente, de acuerdo con criterios positivistas prevalecientes en la academia occidental, la ciencia requiere una serie de inferencias demostrables y altamente probables, que permitan verificar hipótesis útiles temporalmente, aunque imposibilitadas de alcanzar *la verdad*.<sup>13</sup> En la escuela, esa razón positivista hace de todo trabajo académico, uno presuntamente científico, que requerirá justificarse y justificar lo que afirma incesantemente; demostraciones y verificaciones son consideradas, paradójicamente, pasos firmes hacia *la verdad* inalcanzable. Como en una imagen religiosa, estamos condenados a andar resbalando, cargados de sueños, voluntad y energía, en el lodoso camino al paraíso immaculado que no existe. El trabajo académico se vuelve un alegato de defensa, en donde los autores, incriminados por su ignorancia e incluso señalados como culpables *a priori*, son severamente juzgados por su atrevimiento a pretender esa *verdad*. Llenándose de burócratas cuya capacidad para agacharse, obedecer a sus superiores y maltratar a sus subalternos los tiene en puestos de poder y control como capataces de los medios de producción intelectual, escolásticamente, se reproduce un ejercicio de poder milenariamente consolidado y muy escasamente cuestionado que hace a las autoridades y jueces comportarse como si fuesen el oráculo vivo dentro del marfil de la perfección académica, ante el cual habría que arrodillarse a pedir perdón por nuestra culpa de ser humanos. Los jueces académicos, las autoridades, los jefes, como toda jerarquía, se

---

<sup>11</sup> (Lauer, 1982, pág. 10) Lauer, Mirko. Pág. 10

<sup>12</sup> El concepto de *praxis* explica la relación dialéctica entre teoría y práctica dentro de la actividad humana. Es un concepto útil y aclarador en sus distintas variantes: "ontológica (antropológica) como constituyente esencial del hombre (...); gnoseológica, en tanto criterio de verdad, y revolucionaria en tanto que medio de transformación de las circunstancias históricas y de los sujetos que se desarrollan en dichas circunstancias." (Sánchez Vázquez, Filosofía de la praxis., 2003, pág. 12)

<sup>13</sup> Ver: (Bunge, 1958)

encuentran en esa posición por cuestiones políticas, quedando las académicas en segundo plano. La estructura de la escuela en general conserva prácticas híper rancias que protocolizan la desigualdad social, validando la diferencia hasta grados ya ridículos. Todavía es común observar en la academia a alumbrados seguidos por catecúmenos orgullosos de aceptarse inferiores. Lumbreras que son unas en la academia, otras en la casa y que más allá de eso, nadie las conoce.<sup>14</sup> Querámoslo o no, lo académico también es político y lo político tendrá que ser académico. Esta jerarquización política dentro de la academia no escapa a la práctica social de muchos académicos consagrados al marxismo. Para ellos también va este trabajo que expone sentimientos fundamentados en la posibilidad de la desaparición de las clases sociales y la problemática que esto implica, tomando profusamente el ejemplo de los ceramistas latinoamericanos.

El primer apartado del Cap. 1, ofrece diversas consideraciones sobre la antropología de la estética, discutiendo sobre el nacimiento de la estética y el arte en la historia humana. El segundo, señala algunas precisiones a la teoría marxista del arte derivadas de los tratamientos que se da a la categoría abstracta de *trabajo*, en esa reflexión se destacan también las contradicciones entre el valor social de la estética frente a su valorización capitalista. Los afluentes teóricos y prácticos que interesan a este trabajo obligan un análisis crítico severo desde una perspectiva revolucionaria, como debe ser entre compañeros, con algunas de las encumbradas personalidades de la teoría estética marxista como Plejánov, Luckács, Benjamin, Marcuse, Sánchez Vázquez, Bolívar Echeverría, Juan Acha y Alberto Híjar, entre otros, sin dejar de reconocer sus aportaciones ponderadas respecto a temas específicamente referidos. Los espejuelos con que los marxismos han visto la problemática estética no solo suelen distorsionarla, sino que redundan en los errores y exageran su mistificación con la convincente pasión de quien se defiende por ser agredido en el alma supuesta y exquisita; en las alas de la libertad con las cuales se alcanza el infinito, en donde dicen los místicos marxistas<sup>15</sup> que más duele, cubriéndose con vergüenza las heridas, entre humos y miradas. Y efectivamente *el arte* también nos ha agredido en la dignidad, en el orgullo como clase, raza y género. Pareciera que los dominados buscamos una

---

<sup>14</sup> “En tanto que funcionarios pagados por el estado, se espera de los maestros que se comprometan con cierto tipo de reproducción ética, social, política y económica, diseñada para moldear a los estudiantes a imagen de la sociedad dominante.” (Chomsky, 2001, pág. 10)

<sup>15</sup> En referencia a Marcuse, como ya se ha comentado en el pie de página número 6, pero sobre todo a Benjamin, quien a decir de Jesús Aguirre en el prólogo escrito en 1975 a *Tentativas sobre Brecht*; al leerlo Brecht, opinó que ese “misticismo en una actitud anti-mística (...) es bastante repugnante” (Benjamin, *Tentativas sobre Brecht.*, 2010, pág. 16). Echeverría cita al mismo comentario de Brecht en su ensayo de *Arte y utopía* usado como introducción a (Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 2003, pág. 19), pero desde su traducción, en lugar de “repugnante”, dice “funesto”.



revancha, una *vendetta* con él, y por eso exaltamos a los artistas con temas revolucionarios y marxistas. Desde la perspectiva de este trabajo, sin embargo, el problema consiste en aprender a transitar otros caminos y avizorar otras realidades con mayor potencial revolucionario, entender a todo “arte” como una producción de las clases dominantes frente al tremendo potencial estético de las clases dominadas, atendiendo en nuestro caso, a las comunidades ceramistas.

El Cap. 1 también se encarga de sostener que, desde la óptica de la diferencia entre trabajo intelectual y manual, es posible interpretar críticamente cualquier proceso económico con todas las cartas de validez científica. Se tiene, por tanto, un método marxista ubicado específicamente en las contradicciones entre trabajo manual e intelectual, contextualizado no solo por el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción, sino por las características concretas de las luchas de clases específicas. Como se verá en la parte que se refiere al trabajo manual e intelectual, la revaloración del trabajo manual también hace necesaria una dura crítica al pragmatismo revolucionario, cuyos dirigentes, por soslayar este tema, han obstaculizado el desarrollo del socialismo y el tránsito al comunismo. Pese a esto, no negamos que las revoluciones socialistas del siglo XX han sido los acontecimientos más importantes de la historia humana moderna, aunque eso haga más grande su tragedia. El tercer apartado ofrece una interpretación de la cerámica comunitaria latinoamericana como producción de las clases dominadas que representa lo negro y lo indio.

El Cap. 2 explora el universo de los ceramistas comunitarios en Latinoamérica, que abarca, desde la extracción de tierra, barro, arcilla o greda, en las profundidades rurales y campesinas latinoamericanas, hasta su punto de venta. Ese transcurso general del proceso exige explicar una cantidad innumerable de considerandos que implican tensiones y contradicciones.

Los sujetos que intervienen en el proceso cerámico completo son; a) los productores-vendedores; b) los intermediarios o compradores-vendedores y; c) los consumidores. Los intermediarios no siempre existen, por lo que la relación entre productores-vendedores y consumidores finales es común y significativa.

Entre estas *actividades esenciales*<sup>16</sup> las relaciones específicas se desarrollan como en una red en donde cada hebra, en cada uno de los momentos, va representando un derrotero específico en la cerámica latinoamericana. Buscar

---

<sup>16</sup> Juan Acha centra en la circulación, la producción y el consumo, al universo de actividades específicas relacionadas con la artesanía, el arte y el diseño. Cada una de ellas tiene distintos tipos de valorizaciones, por ejemplo. (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015) (Acha, Las actividades básicas de las artes plásticas, 1994)

simplemente los nodos o puntos de mayores interconexiones, probablemente no revele más que la centralidad económica de las ciudades. Los resultados se presentan más sutiles de forma problematizada, relacionando significados subjetivos que tienen distintos niveles de generalización con la influencia y la dominación económico-política en sociedades atravesadas por la clase, la raza y el género.

Con todas las particularidades de sus procesos productivos, los ceramistas comunitarios, los productores, son un grupo relativamente homogéneo, desde las relaciones sociohistóricas hasta las características de su trabajo. Los productores-vendedores porque se ocupan de imprimir fuerza de trabajo al proceso y abarcan por completo el ciclo productivo. Son, además, grupos cuya relación comunitaria, familiar, con el Estado o con el capitalismo, es específica y generalizable. Lo son también las condiciones materiales de producción, la composición de valor y técnica, la tasa de ganancia, los niveles de producción y la toma de precios, tanto como las escalas de acumulación.

Los intermediarios, en caso de existir, funcionan como una esfera aparte de la productiva. Se trata de un grupo homogéneo cuya actividad es básicamente la compraventa de mercancías, la ganancia comercial. Es común que, conociendo las necesidades económicas de los productores, los intermediarios intenten imponer sus condiciones de compra, lo que en términos de comportamiento social implica relaciones de sujeción-dominación y mando-obediencia. Los puntos de venta suelen ser pequeños negocios en mercados móviles o locales establecidos, pero los supermercados o sitios electrónicos de comercialización van adquiriendo cada vez mayor presencia. En términos de reproducción social, la distribución espacial y el traslado hacia los puntos de venta en las ciudades o pueblos turísticos resulta significativa. La distribución tiene una absoluta correspondencia con las formas concretas en las que el capital se despliega y los significados que impone. Desde la circulación y el consumo, el capital presiona a los productores intentando absorberlos.

Ya sea que compren a productores o intermediarios, los consumidores finales se pueden caracterizar también como grupo homogéneo. Salvo honrosas excepciones, se trata fundamentalmente de ciudadanos nacionales o extranjeros que, ya sea de viaje o dentro de la ciudad, escogen estas piezas para mostrar con ellas una capacidad de ingreso suficiente para viajar y/o comprar objetos suntuarios, decorativos. Con la obtención de piezas cerámicas, utilitarias o escultóricas, las clases medias capitalistas<sup>17</sup> disfrazan la presunción económica

---

<sup>17</sup> En términos de González Rojo las clases medias se encuentran entre las principales clases sociales de la estructura jerárquica capitalista; los pequeñoburgueses (*clase media económica*) y los trabajadores

por la presunción de conocimiento antropológico, popular o estético. Anhelando ser como la burguesía, las clases medias apiñan recuerdos vanos, *souvenirs*, y muestran, sin saberlo, los horrores de su tragedia de no entenderse, de quedar siempre en el medio.<sup>18</sup> En este apartado se hace la crítica también a conceptos claves para el consumo artístico y para el arte en general, como *experiencia estética*, *industria cultural* o *mercado del arte*. En la última parte del Cap. 2, se reflexiona sobre el consumo específico de clase, sus temas, su autonomía estética y sus características de resistencia frente al capitalismo.

Fue de gran ayuda, para la realización del trabajo de campo, la beca que el Conacyt otorgó a esta investigación, posteriormente a ella, los problemas económicos ralentizaron la conclusión inmediata, lo cual probablemente también hizo que se maduraran algunos conceptos que la integran sustancialmente.

Por hacer posible la estancia de investigación, agradezco el apoyo y la confianza que me brindaron las profesoras investigadoras; Dra. Nuria Giniger, del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), de Argentina; y la Dra. Claudia P. Carrión Sánchez, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en Bogotá, Colombia.

Ha sido de gran ayuda también la colaboración y comentarios, en todo momento y de todo tipo, de la Dra. Natalia Odeth Santos Madrigal, investigadora de la Salud Colectiva y del Dr. Pável Moreno Espíndola, docente e investigador de Agronomía, ambos de la UAM Xochimilco.

No sobra reiterar que el interés de este trabajo estriba simplemente en darle verdadera importancia y seriedad al tema de la cerámica latinoamericana desde la crítica de la economía política, espero que se haya aproximado a lograr esos fines.

---

intelectuales (*clase media técnico-funcional*, asalariados de ingreso medio y alto). (González Rojo, 1977) Ver capítulo I.

<sup>18</sup> Sin que esto tenga un significado *posicional* o *situacional*. (González Rojo, 1977)

## Ceramistas entrevistados



**Rodrigo Troncoso. Neuquén, Argentina.**

Viernes 12 de agosto de 2016. 4:25 p.m.

*La técnica que uso es milenaria racú, es simple. Agua, barro, fuego y mis manos, y el viento.*



**Dante Anúrida, me conocen como Pacho también, o Dante Pacha Mama. Tucumán, Argentina.**

Miércoles, 24 de agosto de 2016. 6:24 p.m.

*Quando en las culturas de nuestros originarios, de ahí el emblema del Wiphala a ese grito de libertad, de que representa la diversidad cultural, la ecuanimidad, ese socialismo que es idea de todo, la sociedad que esté en paz, que tenga lo necesario para estar en una vida feliz y pacífica, así vivían nuestros ancestros.*





**Walter Rojas. Cafayate, Argentina.**

Jueves, 25 de agosto de 2016, 04:01:14 p. m

*A mí me gusta ser libre, no quiero estar dependiendo para hacer las cosa o estar contando el tiempo que tengo que hacer, entonces yo puedo pintar tranquilo laburar mi tiempo mi horario, ¿me entendés? Por eso no vendo por afuera. Si uno quiere vender para afuera tiene que apurarse mucho, pintar mal, laburar apurao.*

*-Todo tiene que ser a su tiempo.*

*-Claro hace tré días que tengo las piezas me gusta mirarlas, apreciarlas, cada olla es como un hijo.*



**Marcos Cruz. Cafayate, Argentina.<sup>19</sup>**

Entrevistado el jueves, 25 de agosto de 2016. 07:23: 05 p. m.

*Que en realidad es el oro que tenemos nosotros, trabajar sobre nuestra cultura. La verdad e que tenemos una cultura muy rica. Y siempre digo que eso, hay que hacer que más gente trabaje en esto porque cuando más seamos trabajando en esto, más gente nos va a venir a conocer.*

---

<sup>19</sup> Imagen obtenida de:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10216186183282381&set=pb.1685676350.-2207520000..&type=3>



**Eduardo Mendoza. San Carlos, Argentina.**

Viernes, 26 de agosto de 2016, 04:22:24 p. m.

*Entonces ese objetivo vos lo vas teniendo con el tiempo o sea, buscando tu estilo y aprendiendo a emplatarse tu estilo en tu piezas. Y con ese tipo de formas yo he ido rompiendo nuestra cultura. Sea, la cultura de nosotros de nuestros antepasados ancestrales son la mía. Entonces yo no voy haciendo la misma figura de los ancestrales, o sea, la mía sola tampoco, porque no soy el creador de la propia figura. Entonces yo, saco un pedacito de uno, un pedacito de otro, un pedacito ah, hago una figura.*





**Manuel Cruz. Cafayate, Argentina.**

Lunes, 29 de agosto de 2016, 06:01:26 p. m

- *Son naves para mí, estas son naves, transporte de genes para otro mundo. Yo pienso que la tierra é la arca de Noé. Nosotros tamos viviendo en el arca de Noé y acá se lleva todo para otro mundo, aparte del mundo del sol, tenemos otro mundo paralelo.*

- *¿Cómo llegó a esa conclusión, ese pensamiento?*

- *Porque yo estoy en la espiritualidad. Hay gente que conoce y que viene a ver por eso. Por el tema de la espiritualidad más o menos todos en algún momento nos encontramos, nos conocemos o no.*



**Sasha Haro Galli. Cafayate, Argentina.<sup>20</sup>**

Entrevistado el lunes, 29 de agosto de 2016, 09:03:32 p. m.

- *Lo que no te comenté de la parte técnica que también es interesante por ahí es que hemos incursionado en introducir en la cerámica pedazo de hierro, antes de la horneada, tornillos, fierros, clavos. Entonces se incrustan ahí y que quedan fundidos y se quedan armónico y teniendo en cuenta que se encontraban en la arcilla, entonces es complicadito pero.*

- *¿Qué pasa si le metes un tornillo ahí?*

- *Hay que dejarlo medio bailando, medio sueltito, entonces la arcilla se contrae y ya queda agarrado y después el hierro se pone como negro así, se queda más lindo. Y a veces sirve para, en partes como muy realista y a veces como más abstracto, presando y el medio gusano de la prensa y metemos un tornillo para pa'riba por ahí, o cosa así. Y a veces otros objetos así, más collage. Ven al taller y te muestro ya.*

---

<sup>20</sup> Imagen obtenida de:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10224334576454672&set=pb.1312300914.-2207520000..&type=3>



**Luis Acosta Chayapa, Cerro de Santa Lucía, Santiago, Chile.**

Martes, 6 de septiembre de 2016, 03:46:00 p. m.

*Claro si es más chico es más agudo. Pero incluso aquí la persona lo usan para... pero lo niño que tiene problema de dicción, no pronuncian la erre lo niño, juegan con esto toman una ocarina, por ejemplo, esta que es la más chillona. Esta puede hacer un sonido como de pajarito – la toca-. Y lo niño uno le dice que juegue por que anda a –la toca-. Que juegue así – vuelve a tocarla-, van soltando la lengua los que no pueden pronunciar la letra erre, dicen “ele” ¿ah? Tons jugando sueltan la lengua y su problema de dicción –vuelve a tocar-. Eso mientras sean chico porque cuando sean grande, cierran el ojo y –toca: “fi-fiu”- y ya cambia la cosa, cambia la utilidad –risas-.*





**Joaquín Vargas, Pomaire, Chile.**

Viernes, 9 de septiembre de 2016, 12:21:42 p. m.

*Noo pue é que eso le corti una parte nomá é el cuerpo, después lo arman. Hay que ponerle la cola ponerle la trompa todo eso. La oreja todo.*



**Enrique Mateluna. Pomaire, Chile.**

Viernes, 9 de septiembre de 2016, 02:18:00 p. m.

*Aquí el cabro que anduvo recién aquí, hizo placas así, y pusieron la mano, la mano derecha ahí en esa placa y sale pa acá y ahí le pone el nombre suyo. Las tiene ahí parece. Si quieren ir a verla, esas la van a poner ahí al lado del peaje.... Y son bonita, a mí me dijo que fuera pa que pusiera el nombre mío, hiciera la mano, no hay tiempo.*



**Pascual Gómez, Pomaire, Chile.**

Viernes, 9 de septiembre de 2016, 03:35:48 p. m.

*-Yo soy secretario de la agrupación.*

*-¿Y qué agrupación es?*

*-La agrupación de, antiguamente tenía otro nombre, se llamaba agrupación Artesanos de Pomaire, ahora no ahora le cambiamos el nombre porque que e lo que pasa, usté todo lo que dice heee artesano, es grande el rubro. Porque entra todo el artesano, cuero el mimbre el todo lo que es artesanía con las manos es artesanía. Entonces nosotros le cambiamos el nombre, le pusimos Agrupación de Artesanos y Alfareros en Greda Tradicional de Pomaire.*





**Rodrigo Osorio y Jorge del Carmen, Pomaire, Chile.**

Viernes, 9 de septiembre de 2016, 05:40:10 p. m.

*Y el pagar lo mismo que es ahora la lustradora uno mismo que va pagando porque nadie va a hacer las piezas totalmente uno solo. Porque aquí hay otra gente que ayuda y hace otras cosas, pero también de armarla hasta terminarla. Aquí hay otra mano también que tendría que hacer una cosita, que no tengo un local, siempre se trabaja con la familia otra gente aparte de la familia.*



**Luis Hugo González y Tita (foto). Quinchamalí, Chile.**

Sábado, 24 de septiembre de 2016, 03:46:02 p. m.

*Pero lo comerciante en Chillán eran muy sin vergüenza, pagaban una porquería nomá. Y nosotros nos pusimos de acuerdo de retener la loza aquí. Los trabajos que quedan aquí. Para que el turista si viniese, viera hartito, porque aquí nadie antes, tenía así a la vista. Y, lo malo que aquí en Quinchamalí, la gente trabajaba en muy malas condiciones, muy mala condicione, no tenían un tallercito a onde trabajar, yo conocí gente que vivía en una roquita chiquitita, una casita chiquitita y al lado de la puerta a un lado adentro de la puerta, hacían el fuego pa toma desayuno pa almorzar toda esa cosas. Y después que tomaban desayuno apagaban el fuego y abrían la puerta que le diera el humo y ahí se ponían a trabajar.*





**Sacarías Paniagua, Huaykulli, Bolivia.**

Sábado, 8 de octubre de 2016, 04:55:40 p. m.

*No, domingo el anterior. Pasado quince días, éramos aquí una, puro artesanos pues, ponían. Todo había pue... Después de eso el domingo, lunes, martes. Como mañana ha empezado también la fiesta del pueblo, nada voy a trabajar dos semanas –risa-, recién estamos empezando.*



**Óscar Merigueles, Tiahuanaco, Bolivia.**

Sábado, 15 de octubre de 2016, 01:21:16 p. m.

*¿Más cara que he vendido” –ríe-, no todo tiene un precio estándar. Solamente cuando vendes por cantidades tienes un ingreso también alto. Si é en piedra y vos lo puedes tallar si lo puedes vender a un precio más.*





**Mujer ceramista. Tiahuanaco, Bolivia.**

Sábado, 15 de octubre de 2016, 01:37:36 p. m.

*Esa puma para cubrir trabajo, trabajo cubrir, este amuleto corazón...  
Monolito son.*



**Eduardo Choque Ramírez y su padre. Tihuanaco, Bolivia.**

Sábado, 15 de octubre de 2016, 02:20:12 p. m.

*Por ejemplo, nosotros apellidamos Choque, un poco cuando estábamos revisando nuestro árbol genealógico, mis abuelos serían especialistas en tema orfebrero, orfebrería porque “choque” significa oro. ¿No?, entonces he, desde más antes mis abuelos eran artesanos por supuesto que si...*





**Cipriano Villarvín. Aco, Perú.**

Sábado, 22 de octubre de 2016, 03:52:34 p. m

*Todos días. Todos los días si la gente que me conoce viene, viene gente que me conoce de cinco, diez años, desde quince años vuelve, que me conocen vienen. Y me llaman mi nombre y ya que quince años ya se olvida ¿no?, entonces viene me llama por mi nombre. Hace tres días vino, y yo lo enseñe, unos amigos de Huancayo estuvo un mes acá conmigo en el taller. Entonces ha salido y me mostró esculturas de diez metros de alto. Recién la semana pasada y me he quedado asombrado. Oye “que bien” que le digo, uh me dice oh dice, visita el taller me dice ay sta mi taller ay stoy trabajando, en Huancayo. No es muy co..., a él no lo conocen casi.*



**Hernán Macalpu Guerrero. Chulucanas, Perú.**

Viernes, 28 de octubre de 2016, 01:53:36 p. m.

*...a los artesanos les damos gratuitamente nosotros estas capacitaciones ¿no?, y otro tema es la articulación comercial, ¿no?. Un poquito los apoyamos para la venta, a través de puntos de venta. Nosotros también hacemos investigación ¿no?, investigación de mercados, investigación de insumos, investigación de herramientas, nuevas herramientas de trabajo. Por ejemplo, los hornos un poquito también, hemos ido evolucionando, hemos mejorao.*



## Taller. Chulucanas, Perú.

Viernes, 28 de octubre de 2016, 02:42:30 p. m

*-¿Qué tan grande fue el pedido?*

*-Si, tres mil piezas. Diferentes diseños, claro.*

*-¿Para dónde va ese pedido?*

*-Bueno, casi setenta por ciento, casi todo se va a Estados Unidos, si a Estados Unidos se va todo .*

*-¿Allá sabe si va a algún centro comercial, una galería?*

*-Mmm no no no, eso si ya lo maneja la empresa que nos compra. Porque nosotros noma lo vendemos a precio de taller. Precio de gorro se, es, ellos ya se encargan de exportarlo lo, la empresa que nos compra a nosotros. Claro la empresa exportadora es la que, la que se encarga de....*

*-¿Qué tan a menudo tienen estos pedidos?*

*-No este ha venido después de ¡varios años!*





**Ramón Martín Ramos Antón. Chulucanas, Perú.**

Viernes, 28 de octubre de 2016, 04:03:10 p. m.

*Ahí no progresas, ahí para hacer cien cholitas un mes dos meses tres meses, para hacerte cien, harto tiempo. Esto lo más rápido, este me hago cien ciento, entre chiquitas y grandes, me hago cerca doscientas, yo solito. Una vez tuve pedidos de mil quinientos palomitas, pero chiquititas, pequeñitas así. Ahí si tarde más o menos plata, me metería como dos lucas más o menos.*





**Emilio Antón Flores. Chulucanas, Perú.**

Viernes, 28 de octubre de 2016, 05:59:00 p. m.

*Por tradición, por ejemplo, nunca ves que diga “cerámica Chulucana” en la televisión por ejemplo, se ve de otras cosas ¿no? pero no sé, basura, garbash eso pero no entonces, algo cultural de los pueblos que buscan su desarrollo no hay. Entonces eso falta, eso falta ¿no? entonces, yo si me da pena hermano porque yo soy eh, me gusta el arte de corazón, me vaya mal o bien ahí estoy ¿no?, y entonces pero si eh, estamos haciendo algo también para que no se pierda esto ¿no?.*



**Gladis. Chordeleg, Ecuador.**

Domingo, 30 de octubre de 2016, 02:27:42 p. m.

*Así nomás, así nomás le hacemos no, esto no lleva, por eso dicen que es natural, no lleva pintura nada de eso. ¿Por qué algunos son más cafecitos? Porque a veces ya se pasa el fuego. Es como el pan, cuando usted haga el pan tiene un tino, y en cambio se pasó esa hora se quema, entonces este es lo mismo. Ya cuando se pasa el fuego ya se quedan así, más quemadas...*



**Alejandro Rivera y familia. Chordeleg, Ecuador.**

Domingo, 30 de octubre de 2016, 03:51:50 p. m.

- *Tenemos dos técnicas para hacer el negro en realidad. La primera que es en viruta (con madera molida). Y la segunda es como hacen allá en Oaxaca ya, más o menos dejarle ahogar y en el horno, todo eso ya. Es la segunda la que estamos utilizando actualmente.*

- *¿Y esa de Oaxaca dónde la aprendiste?*

- *Bueno, estuve investigando. Ahora con lo que es el Internet y todo eso me puse a investigarlo, y como ya más o menos... lo descubrimos. Claro como en los artículos que aparecen de allá no especifica cómo es, nosotros ya...*





**Eduardo Segovia. Cuenca, Ecuador.**

Martes, 1 de noviembre de 2016, 02:13:04 p. m.

*Y fui un niño con mucha suerte porque a los trece años viajé a los Estados Unidos como profesional terminando mi primaria. Y eso era una cosa que después de la segunda guerra mundial, no había migración latina en los Estados Unidos. Entonces un señor norteamericano, un español-norteamericano estuvo andando aquí en Cuenca, yo desde los trece años sabía pintar muy bien dibujos prehispánicos. Me vio... “¿quieres ir a Estados Unidos?” yo ni sabía dónde diablo era eso. Pero bueno pues agarré, dije a mi madre, como teníamos una situación económica muy difícil, mi padrastro era el alfarero... voy me voy. Y mi suerte, este señor, era un empresario que tenía algunas fábricas de cerámica en Pensilvania, tenía en Chicago, pero a más de eso, él daba trabajo a grandes artistas de la migración en ese entonces más europea y asiática.*



**Eduardo Vega. Cuenca, Ecuador.**

Martes, 1 de noviembre de 2016, 04:38:40 p. m.

*Bueno, aquí existen pueblos como Chordeleg, pero lo principal que se hizo en cerámica está en Cuenca, en la zona de las Tejerías y de las vías, de La Convención del cuarentaicinco. Es la zona donde yo empecé a hacer mis primeros pinos (¿pininos?), trabajé. Yo ya había estudiado Bellas Artes, en España. Después me empecé a quedarme muy sorprendido, entusiasmado por la cerámica que era muy popular aquí en Cuenca, en Chordeleg, en algunos lugares, del sur, así comenzó. Pero luego ya me metí en la primera fábrica del Ecuador que se hizo aquí en Cuenca, una fábrica de cerámica.*

*-¿Trabajaba ahí como obrero, cómo diseñador?*

*-Obrero, diseñador, ensayando cosas y después de eso conseguí una beca en Francia, para ir a estudiar cerámica en Francia.*



**María Nelly Guzmán. La Chamba, Colombia.**

Jueves, 10 de noviembre de 2016, 02:31:02 p. m.

*Pues en que hay unión familiar porque todos colaboran, o sea no importa la edad de un pequeñito pues, uno puede apartar de cinco años para abajo, no. Pero si sea por lo menos “vaya mire tal cosa”, cualquier detallito proporcionarle hay una colaboración en el hogar. Segundo pues que es hago que uno ya viene desde que estaba pequeño yo creo que desde que ya estaba el embarazo de la mamá ya estaba trabajando, uno llega nace y ve trabajar, le llama la atención y pues ya digamos que lo trae en la sangre ya cuando uno lo trabaja es agradable y pues si a eso le agrega la motivación que hay algo de plata.*





**Luz Mariela Rodríguez (casa, taller, punto de venta). La Chamba, Colombia.**

Jueves, 10 de noviembre de 2016, 04:44:52 p. m.

*-Eh, sí. En La Chamba existe el matriarcado, no otras trabajamos en los talleres produciendo haciendo, pero tenemos, siempre nos toca utilizar la mano de obra del esposo porque hay trabajos duros, fuertes, como ir a traer el barro de la mina, como cuando nos tocaba la leña, ir a sacar la leña, asar. Esos son trabajos que uno requiere de la compañía del esposo. Pero acá hay mujeres muy berraquitas que ya hasta ellas van a la mina, ellas son toderas, hay mujeres muy aguerridas todavía con esa sangre indígena que...*

*-¿Entonces es matriarcado dice usted, a qué se debe que sea matriarcado?*

*-Matriarcado. Matriarcado mire usted, viene va a la tienda la tienda de María, la de dona Mira, la de doña Mari, la de doña Maura. Todas son tiendas de mujeres. En la campaña pasada habría era una presidenta de la junta, no había presidente sino una presidenta. Eh, así sucesivamente, el papel de la mujer es muy importante dentro de este trabajo del barro de la arcilla.*



**Armando. La Chamba, Colombia.**

Jueves, 10 de noviembre de 2016, 04:44:52 p. m.

*Yo tenía una semilla en mi mente de un proyecto entonces como queme dio más ideas, me dio como ese impulso. Entonces, cogió esta, la rezó, le hizo una ceremonia a esa pieza y... hubo una conexión inmediatamente con mis ancestros, fue una cosa que yo digo que soy descendiente pijao y yo sé que tengo algo, un talante indígena porque esas piezas tiene que tener eso, algo muy interior que lo impulse. Entonces él me decía “siempre que usted tenga problemas tóquela, la necesidad que usted tenga, piénsela, piénsela, cuando usted piensa la necesidad entra al aire que usted tiene en los pulmones y cuando usted la hace pasar por acá, la necesidad sale y al salir esa necesidad, el viento se la lleva, pero el viento vuelve y le trae la respuesta.*





## Apunte metodológico-emocional

...esto es barro, esto es de la misma madre tierra.  
Es como si yo, de su brazo hiciera una flauta, o de los huesos.  
Esto es de la madre tierra, la pule, le da forma,  
la calienta, la endurece, hace una pieza...<sup>21</sup>

Todavía hoy el pensamiento occidental, desde una perspectiva que intenta ser transdisciplinaria y hasta compleja, sigue valorando la importancia de las emociones humanas para el aprendizaje o la toma de decisiones. Asumiendo forzosamente la máxima marxista que define a lo concreto como la síntesis de múltiples determinaciones, la unidad de lo diverso,<sup>22</sup> la ciencia occidental intenta armarse analíticamente con la llamada “transdisciplina” que resulta engorrosa en los términos de un pensamiento estructuralista y fragmentario. Por otro lado, buscar rigurosidad científica en lo indeterminado es más ocio que artificio, pero no falta quien se anime a hacerlo.

El exacerbado racionalismo decimonónico desvió la atención que las emociones humanas merecen para el quehacer científico y humano, provocando una mutilación y un trauma, una estasis de la que occidente no ha sabido cómo recuperarse. De la misma manera en que se intenta revertir un trauma superficialmente, y a *tono* con la transdisciplina y los sistemas complejos, pretendiendo no quedarse atrás frente al pensamiento occidental hegemónico de los países económicamente poderosos, reemerge en la boga de la intelectualidad tercermundista el concepto de *sentipensar*,<sup>23</sup> que significa, como el nombre lo dice, que lo que se piensa se siente y viceversa.<sup>24</sup> Pensamiento y sentimiento, juntos, conformarían el terreno de las emociones humanas que son el principal motor de su actividad general.<sup>25</sup> Lo interesante de esto es que pensamiento y sentimiento no existen de manera separada en el concreto, como sí lo hacen en los procedimientos racionales y analíticos occidentales. Por otro lado, en las

---

<sup>21</sup> Armando, embebido en su explicación. (Armando, 2016)

<sup>22</sup> (Marx, Introducción general a la crítica de la Economía Política / 1857, 1989, pág. 51)

<sup>23</sup> Según María Cándida Moraes y Saturnino de la Torre, el término “sentipensar” es creado por el mismo Saturnino de la Torre “en sus aulas de creatividad en la Universidad de Barcelona”, en 1997. (Moraes & De la Torre, 2002, pág. 41) Publicado en: [www.creatividadysociedad.com](http://www.creatividadysociedad.com)

<sup>24</sup> Son las emociones, según Maturana (1999), que moldean el operar de la inteligencia y abren y cierran los caminos para posibles consensos a ser establecidos en nuestra vida cotidiana. Según Galeano, sentir pensando y pensar sintiendo. (Moraes & De la Torre, 2002)

<sup>25</sup> “El hombre *sentipensante* que combina la razón y el amor, el cuerpo y el corazón, para deshacerse de todas las (mal) formaciones que descuartizan esa armonía y poder decir la verdad, tal y como lo recoge Eduardo Galeano en el *Libro de los abrazos*, rindiendo homenaje a los pescadores de la costa colombiana.” (Moncayo, 2015, pág. 10)

civilizaciones americanas, la relación entre pensar y sentir es tan íntima que no existe separación entre ambos conceptos.<sup>26</sup>

La historia de las mutilaciones a estos problemas teóricos obliga a revisar, aunque sea compendiosamente, tres de sus axiomas fundamentales. El primero consiste en des-sujetizar a la naturaleza; interpretarla como *objeto* para el servicio humano. El segundo, en des-sujetizar al sujeto; separar al sujeto de sí mismo y separar a los sujetos entre sí. El tercero, en des-sujetizar al pensamiento; alejarlo de las emociones; ya frío, volverlo una teoría que requerirá plantearse en los términos de una verdad que debe ser incontrovertible a todos los juicios, pero relativa a los espacios y sujetos que la plantean. Moverse entre estas contradicciones esquizofrénicas hace mucho daño al conocimiento; enferma y motiva poco a la crítica radical, esa que habla de clases sociales y comunismo, a la cual la posmodernidad reaccionaria presenta como patología, diagnosticada por el síntoma de fundamentalismo obsesivo-compulsivo, afortunadamente curable.

Al contrario de lo que el capitalismo promueve, el ser humano no puede ser objetivación, sino fundamento ontológico y ético del ejercicio de pensar exhibido en la praxis. La cosificación y objetivación de las relaciones sociales y de las personas se encuentra mediada por “cosas” en el mundo de las apariencias, en donde la existencia de tales “cosas” pareciera explicarse por sí misma, ocultando al trabajo y al trabajador que las produjo, a las relaciones sociales de explotación en que se desarrolla el capital. “Cuando se señala que los conocimientos deben ser *objetivos*, de manera inadvertida ya se nos está señalando que en materia de conocimiento lo que tiene preeminencia es el objeto.”<sup>27</sup>

Interesado por encontrar una práctica revolucionaria en las emociones, el avanzado marxista Bertolt Brecht advierte la necesidad de superar la antinomia <razón-emoción>. Como en la práctica estética general, en el teatro; “La separación entre razón y sentimiento debe atribuirse a la acción del teatro convencional que se empeña en anular la razón.’ Y expresa que ‘en el teatro aristotélico la empatía es también mental: el teatro no aristotélico recurre también a la crítica emocional.’”, según lo cita Tomás Gutiérrez Alea en *Dialéctica del espectador*.<sup>28</sup> En otro lado Brecht diría; “<Nuestros sentimientos nos impulsan a un esfuerzo máximo de razonamiento y nuestros pensamientos purifican nuestras

---

<sup>26</sup> Para el caso los Tojolabales sentir y pensar no solamente son inseparables, sino que se realizan en la cotidianidad de comunidades amplias en donde personas y naturaleza son *sujetos*: “La capacidad de *vivir en comunidad intersubjetiva* es una explicación aproximativa de la capacidad de pensar en acción comunitaria.” (Lenkersdorf, 1996, pág. 99)

<sup>27</sup> (Osorio, Estado, reproducción del capital y lucha de clases. La unidad económico/política del capital., 2015, pág. 26)

<sup>28</sup> (Gutiérrez Alea, 1982, pág. 55)

emociones>, y hoy se da por sentado, que sentimiento y raciocinio deben estar siempre en pugna”.<sup>29</sup> Para un lector inquieto, el que alguien de la talla de Brecht diga que los sentimientos se pueden moldear a partir de los pensamientos, es un descubrimiento afirmativo de su andar rebelde, de su clase social y su transformación revolucionaria.

La antropología, en sincera búsqueda científica, más o menos marxista, sabe que la forma sensible y emotiva de vivir en el mundo tiene su origen en el proceso de hominización. Dicho proceso significa modificar y modificarse con el entorno, transformar a la materia para que ella transforme al humano dialécticamente de forma incesante, permanente, intensa. Digamos que esa *forma sensible*, siempre vinculada a la materia, es inmanente al humano, consustancial de su proceso constitutivo.

Según el filósofo Dussel, el concepto fundador de la estética para los griegos, la *aisthesis*, sería la forma inteligente, sensible y emotiva de vivir el mundo, una noción ontológica de la estética<sup>30</sup> que, aunque ha pasado desapercibida, subsiste. Es interesante sin duda este marco de referencia sobre los griegos, sin embargo, dicho filósofo no deja de extraviarse en sus veneraciones a la cuasi proto estética en la selección natural darwiniana<sup>31</sup> que implica la cualidad de *emocionarnos naturalmente*, como supuestamente los seres vivos lo hacemos frente a la salida del sol, poniéndonos en condiciones reproductivas “emocionantes y bellas”, primaverales. La idea de que en la humanidad subyace un principio de belleza vital parece no superarse por Dussel, quien confunde “belleza” con “estética”, por no hablar de los riesgos en las interpretaciones ahistóricas y aculturales.<sup>32</sup> Así, el filósofo argentino promueve una estética de la liberación buscando conceptos transhistóricos y naturalizables, presentando su *invención* conceptual, desechada por Plejánov muchos años antes, como algo novedoso en el presente.

---

<sup>29</sup> (Arundel, 1967, págs. 18-19) La autora menciona en la misma página 19: “Él (Brecht) no quiere que su público se deje llevar por una corriente excesivamente emocional, por sentimientos de pura complacencia; quiere que comprenda lo que está sintiendo, que conozca el por qué.” Paréntesis de la cita propio.

<sup>30</sup> Enrique Dussel: *Hacia una estética de la liberación latinoamericana de cara al siglo XXI*. Centro Investigación Estéticas Latinoamericanas. Publicado el 13 sept 2017 y con 23,117 visualizaciones al 21 de mayo del 2022. Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EfuVzkUsPFM>

<sup>31</sup> Bastante criticada por Plejánov: “En su libro *El origen del hombre y la selección sexual*, Darwin, como es sabido, cita numerosos hechos acreditativos de que el sentido de lo bello (*sense of beauty*) desempeña un papel de bastante importancia en la vida de los animales.” (Plejánov, 1956, pág. 8)

<sup>32</sup> Particularmente el apartado “El sistema de las artes” B. Echeverría tampoco la supera al referirse a las proto-artes (Echeverría, 2010, págs. 182-189). Parece que se tratase de resabios de las concepciones benjamineanas sobre lo aural (Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 2003) Ver particularmente los apartados IV y V.

El propio Plejánov, en sus estudios sobre estética,<sup>33</sup> no sin advertir lo mucho que sería criticado por criticar al padre del evolucionismo biológico, hace referencia profusa al franco racismo de Darwin en *El origen del hombre*; “Si juzgamos por los adornos repulsivos y por la música igualmente repulsiva que provocan el entusiasmo de la mayoría de los salvajes, podríamos decir que sus ideas estéticas están menos desarrolladas que en ciertos animales, como, por ejemplo, las aves.”<sup>34</sup> Este párrafo citado, evidencia el desconocimiento profundo de Darwin, al igual que la mayoría de los pensadores de su época, sobre las reflexiones estéticas. El problema de fondo se ha desmoronado desde hace muchos años al introducir el concepto específicamente humano de *cultura* -que no aplica para los animales- y su compleja reconfiguración emotiva y sensible en la cual la belleza establece nuevas relaciones con el sentido de propiedad, de poder y de riqueza.

Una concepción estética bastante más cercana a lo que las condiciones materiales de existencia producen, se encuentra en *ontología del ser social* de Lukács.<sup>35</sup> La ontología marxista reúne a las condiciones materiales con la humanidad activa, ambas son sus determinaciones fundamentales; somos lo que somos, y sentimos lo que sentimos de acuerdo con condiciones materiales específicas, y la exposición de esto, su declaratoria, corresponde a la actividad humana en general, la cual incluye a la estética, desde luego.

A lo largo de la obra de Marx asoma una intuición a este respecto, no es accidental que reconozca en los primeros renglones de *El capital* que las necesidades humanas pueden brotar del estómago o de la fantasía, *dos nombres de la misma cosa*.<sup>36</sup> Los sentidos, la sensibilidad y la mente “actúan tan fusionados que los sentidos nunca perciben por sí solos ni la sensibilidad siente *motu proprio*, como tampoco la razón piensa por su cuenta”<sup>37</sup> De esta forma los sentidos, la sensibilidad y los pensamientos, actúan de acuerdo con la interiorización de una forma socialmente determinada.

Siguiendo a Marx, una mercancía no tendría sentido de ser producida ni

---

<sup>33</sup> Sobre todo, en su primera *carta sin dirección*, lo antropológico y lo biológico son particularmente importantes para construir sus “principios de imitación y antítesis” (Plejánov, 1956).

<sup>34</sup> (Plejánov, 1956, pág. 10)

<sup>35</sup> “Por primera vez en la historia de la filosofía las categorías de la economía, tales como la de producción y reproducción de la vida humana aparecen y por ello hacen posible una presentación ontológica del ser social sobre fundamentos materialistas” (Lukács, Marx, ontología del ser social, 2007, págs. 68-69).

<sup>36</sup> “Compartimos unos camarones al pil-pil y un prodigioso pastel de jaibas y otras maravillas de esas que alegran el corazón y la barriga, que son como él sabe (Neruda), dos nombres de la misma cosa.” Diría Galeano en una fantasía al visitar de fuera la Isla Negra. Ver Neruda/1 en (Galeano, 1989, pág. 24). Paréntesis de la cita propio.

<sup>37</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 35). Cursivas del autor.

consumida sin responder a una necesidad social, sin un valor de uso. En el capitalismo esta necesidad se transforma en necesidad de valorización de los capitalistas, en ganancia particular que involucra a toda la sociedad bajo relaciones de subordinación, y el uso social de la mercancía se relativiza absolutamente pudiendo incluso desvanecerse en el aire. De pocos años para acá, han aparecido interesantes búsquedas y reflexiones sobre el carácter de las emociones en la obra de Marx, una de ellas es *Sociología de las emociones en Marx*,<sup>38</sup> de Adrián Scribano.

La raíz del enfrentamiento teórico moderno y posmoderno entre economía y estética surge del equívoco economicista-mecánico para el cual el arte no tiene valor de uso, o bien, su valor de uso responde al goce universal de los sentidos con cierta plenitud. Para ambas, el arte es una actividad excepcional cuyo resultado debe tener la cualidad de ser único, original e irreplicable. La conformación teórica de la estética se dirige hacia el terreno de la sentimentalidad y de las emociones, aceptando y contrapesando al racionalismo afirmativo occidental.<sup>39</sup> La idea de que las manifestaciones estéticas se relacionan poco con la razón surge de esta dualidad afirmativa. Esto mismo hace que la *teoría del arte* o la *estética* burguesa consideren al arte como un quehacer excepcional, cuyo sentido debe ser *universalista*, capaz de captar la esencia humana fundamental en todas las épocas. Pero, el arte “no es, como lo ha pretendido la rama de la filosofía idealista llamada Estética, una categoría universal del espíritu humano, ni, como lo plantean algunas ciencias de la cultura, una modalidad universal de la operatividad humana. Se trata más bien, desde nuestra perspectiva, de una creación cultural y de clase, y por lo tanto de un fenómeno históricamente determinado, con una génesis histórica y llamado a sufrir modificaciones a ‘partir de las evoluciones de la sociedad’.”<sup>40</sup> La diferencia con las concepciones marxistas debe consistir en que se trate de la práctica de una clase particular en una época específica, pero esto no siempre es así, desafortunadamente tanto la concepción burguesa como la marxista tienen sus grados de esencialismo, de humanismo y de universalismo abstracto.

---

<sup>38</sup> “Hay una conexión directa entre sensaciones, existencia y vida como afirmación particular del sujeto. La sociedad produce los sentidos y los sentidos producen la sociedad. Las sensaciones son un conjunto de prácticas que actualizan las disposiciones de lo humano. El/los objeto/s es tal en tanto actualiza, instancia y “hace presente” la vinculación entre sensaciones, necesidades y existencia.” (Scribano, 2017, pág. 12).

<sup>39</sup> “El conocimiento científico deja de ser una actividad válida por sí misma, que se degrada a ser aplicada a los problemas práctico-mecánicos, para ponerse al servicio de la producción capitalista y, a su vez, ser impulsado por ella. De este modo, las nacientes relaciones capitalistas contribuyen al desarrollo de la ciencia y la técnica y éstas, a su vez, fortalecen el nuevo modo de producción” (Sánchez Vázquez, Filosofía de la praxis., 2003, pág. 47).

<sup>40</sup> (Lauer, 1982, pág. 19).



Las producciones estéticas, sus mercados y consumos, responden a la correlación de la lucha de clases, a las necesidades específicas de las clases sociales que permanentemente conforman el proceso de producción y reproducción de la vida material y social en conjunto. La relación entre valor de uso y valor, como entre trabajo intelectual y trabajo manual también responden a las mismas necesidades específicas de la estructura social clasista, por lo que la determinante más fuerte sigue estando dentro de las relaciones sociales y expresándose en la correlación de la lucha de clases. Hasta este punto se puede encontrar cierta relación entre las manifestaciones de la realidad sensible que comparten valor de uso, de cambio, trabajo manual e intelectual. El acomodo de los símbolos en la generalidad social capitalista hace que la imagen de una persona utilizando claramente un objeto se relacione con la idea de trabajo manual, mientras que la imagen de una persona contemplativa correspondería a con la idea de trabajo intelectual.



*Visitantes nobles en casa de unos campesinos. Brueghel el Viejo (1560)*<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Imagen obtenida de (Cerra, 2018), disponible en: <https://arte.laguia2000.com/pintura/visitantes-nobles-en-casa-de-unos-campesinos-de-brueghel-el-viejo>. En ese mismo artículo: "...no hay que olvidar que son

Es posible afirmar que el valor de uso y de cambio se encuentran distribuidos y representados en relación con una clase social específica lo mismo que el trabajo manual e intelectual. Los dominados, empobrecidos, los trabajadores manuales, se interesan más por el valor de uso, mientras a los capitalistas, quienes se consideran en el extremo opuesto del trabajo manual, les interesa más el valor de cambio. Entender a los objetos, en tanto su valor de uso, como necesarios para la elemental vida, conlleva una significación específica distinta a concebirlos en tanto a su valor de cambio, como meros instrumentos de valorización, susceptibles a transfigurarse en ganancia. Estas significaciones van desde un pedazo de tela, un pantalón, un pedazo de tierra, o un cuarto para vivir. La mirada del obrero busca utilidad, mientras que la de un burgués busca ganancia, pero la solución de esto no está en cambiar la mirada de los individuos, sino en transformar las relaciones sociales de producción y reproducción de la vida material.

Para los estudiosos de Economía a nivel superior, en la actualidad, la conceptualización de *totalidad concreta*<sup>42</sup> es una idea inútil, o extravagante por decir lo menos. No es accidental que en los extremos de sus parámetros *main stream*, por más radicalmente keynesianos que puedan ser, la extravagancia consiste en plantearse la expropiación de los expropiadores, la recuperación y socialización de los medios de producción como una opción para resolver los problemas económicos que aquejan a las sociedades de todo el mundo. Pongamos otro ejemplo similar sobre la tragedia actual de los estudios de economía; los historiadores económicos de academia en México discuten superficialmente el sentido de la totalidad de los procesos sociales pasados y presentes para reafirmar la particularidad, las microhistorias y la matemática aplicada a la historia, queriendo justificar la ignorancia de expulsar a los *anales* de la *boga* historiográfica mexicana.<sup>43</sup> Desde nuestra perspectiva, las ciencias deben ser útiles, tener marcos teóricos específicos, conceptos generales para ser atendidos de acuerdo con lo que se enfrente y requiera, con los sujetos existentes y las posibilidades de sus relaciones. De acuerdo con Mark Bloch,<sup>44</sup> en la historia existe un criterio de cientificidad y la investigación histórica debe servir para la acción, para vivir mejor, para conocer mejor una cosa en movimiento, e incluso apreciar su carácter estético, sin limitarse a lo descriptivo, intentando comprender

---

cuadros sobre campesinos pintados por alguien que no pertenecía a ese grupo social y que estaban destinados a vendérselos a burgueses y nobles, por lo que también hay cierta condescendencia en este tipo de escenas. De ello es un buen ejemplo esta obra en la que funde a las dos clases sociales, los nobles y los labriegos. El contraste entre unos personajes y otros está más que claro, sobre todo por los ropajes y la actitud.”

<sup>42</sup> (Kosik, 1979).

<sup>43</sup> El plan de estudios de la *Especialidad en Historia Económica* de la UNAM es un ejemplo de esto.

<sup>44</sup> (Bloch, 1982).

en el tiempo y el espacio la naturaleza de su realidad dinámica. Es necesario recuperar una visión historiográfica dialéctica y compleja para la economía.

Tanto en el estudio actual de la economía académica, como en la producción de piezas cerámicas, las generalidades acordadas sobre las que actuamos, la importancia de una cosa sobre otra, la organización de significados y signos, etc., responden a la dinámica de la lucha de clases en la que estamos inmersos. Actualmente la totalidad que se impone y que da sentido político y práctico a lo concreto es la del capitalismo, en donde lo que importa socialmente es el mercado bajo una supuesta capacidad regulatoria mediada por el dinero que *respet*a la libertad e igualdad entre los individuos. Pero, en el mundo real, detrás del velo discursivo, lo que la totalidad capitalista produce es en una desigualdad criminal. Afortunadamente no es la única totalidad existente.

## Cap. 1

# ANTROPOLOGÍA DE LA ESTÉTICA

La afirmación de que la cerámica es una forma concreta de la estética y que estudiarla en la actualidad latinoamericana a partir del *Método de la Economía Política*<sup>45</sup> implica deshebrar un complejo tejido de relaciones sociales, tensiones y contradicciones, hace que la antropología marxista se vuelva una necesidad para la propia estética marxista, que nos permita situar históricamente, de acuerdo con condiciones materiales de existencia específicas, el nacimiento de la estética en la vida social. Esto ayudará a entender a la estética, el arte y la artesanía en la actualidad para despejar confusiones respecto a sus formas específicas y concretas. Para esto, muy rápidamente y de manera sucinta es útil hacer un recorrido histórico del proceso de hominización; del comienzo de la humanidad.

Es de todos sabido que erguirse es considerado el primer acto fundacional en el proceso de hominización;<sup>46</sup> generó las condiciones para la transformación de las extremidades inferiores en pies, la columna vertebral presentó nuevas características, colocándose la médula espinal en una nueva relación respecto al cerebro y con ello, todo el sistema muscular, nervioso, óseo y sanguíneo se transformó, liberándose también las cuerdas bucales, lo que posibilitó la emisión de mayor variedad de sonidos e irrigación cerebral.<sup>47</sup> Las manos se transformaron poco a poco al quedar liberadas del apoyo al cuerpo y al manipular objetos, cambiando lentamente hasta ir adquiriendo características como la del pulgar oponible que permitía sujetar con mayor fuerza y tener mayor precisión de movimientos.<sup>48</sup> El desarrollo de los sentidos dio prioridad a los de la vista y el oído en términos de distancia y de conservación de la especie, lo cual para los homínidos era ya sustento de preservación al perfeccionar sus alertas ante los

---

<sup>45</sup> (Marx, Introducción general a la crítica de la Economía Política / 1857, 1989).

<sup>46</sup> "...la bipedación de Lucy tuvo consecuencias revolucionarias. Liberó las manos y los brazos para confeccionar instrumentos y para otro tipo de trabajos, lo que a su vez impulsó la selección natural en favor de una mayor capacidad craneal. Se había puesto en marcha una poderosa dinámica evolutiva: mano y cerebro, trabajo e intelecto, habilidad y pensamiento iniciaron una interacción explosiva que culminó en los seres humanos actuales." (Faulkner, 2013, pág. 17).

<sup>47</sup> "El mayor volumen del cerebro posibilita almacenar información, pensar imaginativamente y comunicarse de formas complejas. El lenguaje, mediante el que se clasifica, analiza y discute el mundo, era la clave para todo esto. La Eva africana hablaba sin cesar, y debido a esto era, en términos evolutivos, adaptable y dinámica." (Faulkner, 2013, pág. 21).

<sup>48</sup> Contrario a otros animales como el panda. Ver: (Jay Gould, 1986). En el ensayo que da título al libro, el autor diferencia entre el "falso pulgar" de mamíferos como el panda, mapache o ardilla y el humano. El ensayo clásico de Engels "el papel del trabajo en la transformación del mono en hombre" el estudio sobre la mano es particularmente trascendental.

depredadores.<sup>49</sup> La domesticación del fuego, otro acto fundacional en el proceso de hominización, posibilitó a las nuevas especies un relajamiento de sus instintos de sobrevivencia, tal vez el primer relajamiento general e histórico de ellas fue reunirse en cuevas en torno al fuego. El fuego, ese animal inasible que desde lejos repelía y que mordía como pocos, brindó al homínido, cuando supo transportarlo y mantenerlo, el calor y alargamiento del día, lo llevó a cocinar por sí mismo la carne, más suave que la cruda, mejor cocida que la de los animales quemados por los incendios y con una carga nutricional más saludable que la encontrada en proceso de descomposición, la carroña. Los cambios que los alimentos cocidos dieron a los homínidos fueron sustanciales también en términos de transformaciones orgánico-metabólicas. El último acto definitivamente fundacional del homínido se concretó con la domesticación de los animales y las plantas,<sup>50</sup> su desarrollo y conocimiento brindó a los homínidos el consecuente relajamiento de su instinto de supervivencia al proporcionarle cierta seguridad alimentaria basta en nutrientes, haciendo de las tribus nómadas comunidades sedentarias con crecientes formas de organización social que se basaron en la jerarquización como rasgo definitorio.<sup>51</sup>

La multiplicidad de relaciones dialécticas<sup>52</sup> permite hablar de un proceso complejo en donde las transformaciones de las condiciones materiales y de los sentidos transcurrirían junto con su reconocimiento gregario durante millones de años. El

---

<sup>49</sup> Marx consideraba el desarrollo de los sentidos en conjunto, de forma orgánica y compleja; “es la riqueza objetivamente desplegada de la esencia humana la que determina la riqueza de los sentidos subjetivos *del hombre*, el oído musical, el ojo capaz de captar la belleza de la forma, en una palabra: es así como se desarrollan y, en parte, como nacen los *sentidos* capaces de goces humanos, los sentidos que actúan como fuerzas esenciales *humanas*. Pues es la existencia del objeto, su naturaleza *humanizada*, lo que da vida no solo a los cinco sentidos, sino también a los llamados sentidos espirituales, a los sentidos prácticos (la voluntad, el amor, etc.), en una palabra, al sentido *humano*, a la humanidad de los sentidos.” (Marx, Manuscritos económico-filosóficos de 1844, 1968, pág. 121).

<sup>50</sup> “Al final, y desde hace tan solo cinco o seis mil años, la agricultura y la ganadería proporcionaban a las sociedades humanas excedentes suficientes para mantener la religión, la guerra y grupos de especialistas. De estos últimos, que usurparon el control del excedente, iban a nacer las primeras clases explotadoras.” (Faulkner, 2013, págs. 16-17).

<sup>51</sup> Clastres despliega importantes argumentos contra la antropología occidental, capitalista, estatólatra y civilizatoria, que se basa en la afirmación de que en las sociedades antiguas no había excedentes por flojera e ineptitud, por una carencia de dominio frente a la naturaleza. Clastres, con una potente maquinaria empírica y analítica, propone que no había excedentes porque no eran necesarios y que las sociedades llamadas primitivas conocían muy bien su entorno de abundancia, por lo que eran capaces de satisfacer sus necesidades sociales trabajando una hora al día. “Los hombres, es decir, la mitad de la población, trabajaban alrededor de dos meses cada cuatro años! En cuanto al resto del tiempo, ellos lo dedicaban a ocupaciones que experimentaban no como esfuerzo sino como placer: caza, pesca, fiesta y bebida; en satisfacer en fin su apasionante gusto por la guerra.” (Clastres, 1978, pág. 169).

<sup>52</sup> “Los hombres que desarrollan su propia producción material y su intercambio material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia.” (Marx, La ideología alemana, 1974, pág. 26).



animal que fabrica instrumentos, el famoso *toolmaking* animal que Marx retoma de Franklin,<sup>53</sup> transformó sin duda el sentido práctico y utilitario de los homínidos inaugurando ciertas perspectivas de sí mismos. Así el descubrimiento y utilización de filones de piedra para combatir, rasgar, herir y dar muerte a *otros* animales a los que quitaban la piel y la carne, con atención y técnica cada vez más necesaria, es una actividad que implica conocimiento y cuidado de los cuerpos mediante la intervención sobre todos los materiales posibles. Estas acciones se fueron volviendo humanamente placenteras. Lanzar la piedra<sup>54</sup>, unir la con madera y piel, cortar, confeccionar, perforar, introducir por el agujero, dar vueltas, apretar, sujetar, amarrar para elaborar instrumentos especiales de sobrevivencia, implica relaciones no solo utilitarias sino estéticas en un momento de la historia en que el trabajo aparece como una mezcla indistinguible entre técnica y estética. La interpretación que aquí se sostiene afirma que la necesidad de alterar la naturaleza, transformarla con fines convenientes a una especie en particular como la de los homínidos, da origen al trabajo, del cual la estética y la técnica son manifestaciones concretas.<sup>55</sup>

Aunque existe una intervención sobre los objetos con fines utilitarios, los resultados completos de estas alteraciones no son únicamente utilitarios y tampoco corresponden a un campo específicamente estético, son más bien resultado de la reiterada actividad práctica, técnica, pero también lúdica o accidental, de tallar y trazar sobre piedras, maderas o pieles, líneas o figuras, lo mismo que golpear, percutir como lo hace el corazón, para jugar, imitar y tener diversión todavía sin fines rituales. La estética no surgió entonces como una necesidad ritual, sino que es manifestación técnica y práctica del *hacer*, lo mismo que deyección lúdica, que implica marcar al objeto, afectarlo aplicando fuerza motriz con alguna intención utilitaria o como simple desahogo de energía. Las características estéticas, siendo o no residuales, son resultados prácticos e inevitables del proceso de trabajo. El interés de los homínidos fue creciendo a

---

<sup>53</sup> “El uso y la fabricación de medios de trabajo, aunque en germen se presenten ya en ciertas especies animales, caracterizan el *proceso de trabajo específicamente humano*” (Marx, *El Capital*, Tomo I, 1972, pág. 132).

<sup>54</sup> “En la primera piedra que el salvaje lanza a la bestia por él acosada, en el primer palo que empuña para derribar el fruto al que no llega con la mano, vemos los orígenes de la apropiación de un artículo para la adquisición de otro, descubriendo así los orígenes del capital.” (Marx, *El Capital*, Tomo I, 1972, pág. 136) Marx cita a Torrens en la nota al pie número 10 de este capítulo. Con esta afirmación, el coronel Torrens intenta naturalizar al capitalismo dentro la especie humana y señalar como característica esencial del capitalismo la aparentemente inocua e inocente “virtud” humana de apropiarse de una cosa para obtener otra. Contextualizar esta cita dentro del capítulo completo hace posible observar que la interpretación del dominio humano sobre la naturaleza, que obliga a diferenciarla a una como objeto y a otro como sujeto, y que lleva implícita procesos de subordinación, es una interpretación errónea de la lectura marxista.

<sup>55</sup> Para los antiguos griegos técnica y arte comparten la raíz etimológica en *téchnê* y *ars*, en donde ambas significan “hacer con conciencia”.

medida que crecían sus necesidades de concreción histórica correspondientes a la organización material de la vida y las actividades que le dan sentido.

La diversión, el hacer algo aparentemente sin sentido, bajo los efectos de plantas psicotrópicas, constituía en los homínidos una actividad creativa y transformadora que se mezclaba y fundía con el trabajo mismo. Hemos dicho que estética y técnica tuvieron presencia social como formas concretas del trabajo. La técnica como el perfeccionamiento consciente de los usos y la estética como su proyección simbólica dentro de las nascentes estructuras, ambas, resultado de la acción transformadora que iba cobrando conciencia. Con distintos grados de intención y fines, la técnica y estética fueron formas concretas de placer y trabajo.

La estética entonces es una manifestación del trabajo, no surge de él en abstracto, sino que es su concreción. Su desenvolvimiento corresponde a las formas específicas que exigía el proceso de producción de objetos necesarios para la convivencia lo mismo que para la supervivencia. De forma completa se amalgama con la técnica. La necesidad técnica de hacer un corte, un agujero específico, va configurando el desarrollo de la estética. Como resultado de golpear una piedra puede originarse, por ejemplo, otra piedra con tres hendiduras, o con tres líneas, un significado que está ahí, que puede ser visto y reproducido, que puede ser incluso un dibujo, una palabra, una letra o un número.



*Piedra con hendiduras y rallas de la cueva de Blombos.<sup>56</sup>*

---

<sup>56</sup> Imagen obtenida de (Miyagawa, Lesure, & Nóbrega, 2018). En este artículo se lee: “La rápida innovación en la fabricación de herramientas y la producción de ocras y conchas perforadas de la cueva de Blombos sugieren que los humanos modernos, hace unos 100.000 años, pudieron aprovechar algún recurso cognitivo que no existía antes. Examinaremos un fenómeno bien conocido que hasta ahora se ha considerado escasamente como ejemplificador del pensamiento simbólico.” Disponible en:

A esa actividad utilitaria, técnica, lúdica y accidental, que es la actividad estética, se integrarán los relatos, la música y el baile en una combinación todavía orgánica de las prácticas de socialidad más ancestrales. De las complejidades del proceso de hominización, la sociedad es el resultado más importante y la organización jerárquica de algunas, su más desastrosa consecuencia.

Así la complejidad de relaciones dialécticas se desenreda fundamentalmente entre la técnica y la estética, ambas manifestaciones consustanciales al trabajo.<sup>57</sup> Técnica y estética han dejado como evidencia un gran número de piezas de decenas de miles de años que, con características eminentemente estéticas para nosotros, fueron necesarias para los homínidos en términos de reproducción, de las cuales las cavernas de Altamira o de Chaveneux son una muestra de esplendoroso candor.

Es junto con esto que los homínidos logran reflexiones en torno a sus producciones y representaciones en el mundo, estas reflexiones corresponden a las primeras abstracciones de las que la magia y el deísmo son resultado.

Así la magia, que atravesada por la estética le da orientación al desarrollo de una composición social jerárquica, requería cada vez más de una organización mitológica que sirviera para que una sociedad se explicara a sí misma y explicara también *su* naturaleza; la era mágica de los chamanes, de los experimentados guerreros, de los más viejos y los más fuertes, pero sobre todo, de la división social entendida y aceptada como forma de organización, producción y reproducción, sería la *era* en la que tomaría forma el arte con el estigma constitutivo de su ser que lo define; *servir a la dominación de una clase social sobre otra*.

Las múltiples manifestaciones estéticas desarrollarán sus grados de destreza técnica en correspondencia con los intereses de las clases dominantes. Las formas estéticas para la dominación son tan antiguas como la magia o la religión, ambas, productos de las primeras abstracciones y de la organización jerárquica de las primeras sociedades.

---

<https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2018.00115> Traducido de Google.

<sup>57</sup> "El trabajo es, en primer término, un proceso entre la naturaleza y el hombre, proceso en que este realiza, regula y controla mediante su propia acción su intercambio de materias con la naturaleza. En este proceso, el hombre se enfrenta como un poder natural con la materia de la naturaleza. Pone en acción las fuerzas naturales que forman su corporeidad, los brazos y las piernas, la cabeza y la mano, para de ese modo asimilarse, bajo una forma útil para su propia vida, las materias que la naturaleza le brinda. *Y a la par que de ese modo actúa sobre la naturaleza exterior a él y la transforma, transforma su propia naturaleza, desarrollando las potencias que dormitan en él y sometiendo el juego de sus fuerzas a su propia disciplina.*" (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 130) (*cursivas propias*).

La práctica vital del hacer, a la que llamamos trabajo, complejizó al pensamiento y a las prácticas y comenzó a separar a la religión y la ciencia al reflexionar sobre la naturaleza y origen de las cosas. Ciencia y estética no se encontraban entonces como campos aparte de la acción humana, las fueron separando las escisiones de la sociedad; la división del trabajo, la propiedad privada, la desposesión, el esclavismo, y demás jerarquizaciones cuyas clases beneficiarias se engancharon de los dioses para justificar su dominio social, histórico, político y económico.

La necesidad de organización implicó dirigencias, división social y consecuente dominación de una clase frente a otra, dando forma a relaciones de subordinación relativas a los diversos poderes de las cuales el esclavismo o el machismo son ejemplos. Las actividades económicas centrales de las primeras civilizaciones se concentraban en las agrícola-pastorales, así como en el uso generalizado de pieles, maderas, piedras y cerámica, tanto como los comienzos de la edificación de grandes templos. Las actividades eminentemente estéticas, que también se habrían desarrollado considerablemente, comenzaban a corresponder con los intereses de la clase encargada de la organización social, formando parte de objetos meramente rituales que respondían a la necesidad de identificación, explicación y conservación de las civilizaciones nacientes. Los imponentes tallados en piedra, o los trabajos de cerámica y metales correspondían a las formas de entender el mundo que la propia dominación establecía y que nadie se encontraba en la posibilidad de dudar. Que la mayoría de los símbolos se encontraran relacionados con motivos religiosos expresa esa organización social jerárquica y sus relaciones de dominación. Sin embargo, no todos los símbolos producidos correspondían al reconocimiento de las clases dominantes, a la preservación del dominio. Algunas figuras eran realizadas lúdicamente como parte de los símbolos de los dominados, sin atacar a los dominantes, pero representando no a un dios ni a un gobernante sino a una persona común, de la clase dominada, realizando alguna actividad productiva.

La nobleza del trabajo cerámico se asocia al uso de herramientas sencillas en donde predomina el trabajo motriz y mental, lo que lo identifica como acompañante en el nacimiento de la humanidad, incluso anterior a la división del trabajo. Sería, por decirlo así, uno de los juguetes favoritos en la infancia de una humanidad que, en el capitalismo actual, maduro y atroz, comienza a vivir su extremo deterioro.

La socialización de las representaciones simbólicas de los dominados, bastante presente en los orígenes de la civilización, probablemente no volvió a ser importante sino hasta la modernidad. Desde los orígenes de la civilización se mantiene una correspondencia entre la producción estética y la dominación que condujo a la consideración estética del arte como propiedad y representación de



los dioses, como símbolo de poder, resguardado y en contacto directo con las clases dominantes. En el curso de la historia de la lucha de clases, las manifestaciones simbólicas fueron cada vez más controladas por las clases dominantes y prohibidas para las dominadas; se controló el uso de los símbolos y de las técnicas y materiales hasta el grado de orfandad que permitió generalizar la noción moderna de que las clases dominadas eran inútiles para la producción artística, insensibles, salvajes, carentes de alma o educación. Estas relaciones se profundizaron en la era imperial y colonial. En América, por ejemplo, la colonia fue un acontecimiento que dejó de lado una gran cantidad de trabajos que se desarrollaban en los pueblos originarios de este continente, sustituyéndolos por los trabajos en minas e imponiendo nuevas formas de servilismo y esclavismo. Grandes esculturas y adornos de oro y plata fueron fundidos como monedas. Sin embargo, las clases dominadas no dejaron de realizar actividades estéticas ni mucho menos, por lo que esas actividades eran consideradas por la dominación como actos de rebeldía, herejía, paganismo.<sup>58</sup>



*Figura de cerámica de una persona cargando algo.<sup>59</sup>*

De aquí en adelante, las representaciones eminentemente estéticas de los dominados han sido consideradas *arte popular* o *artesanía*, cuyo relativo éxito en

---

<sup>58</sup> El término proto-artes, introducido por Bolívar Echeverría para identificarlas, lleva consigo esta condición de menosprecio estético, a pesar de que el autor referido las enarbole como actividades constitutivas de la vida y cultura de las clases dominadas. (Echeverría, 2010).

<sup>59</sup> Imagen obtenida de (Morante López, 2009) Disponible en: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-mecapal-genial-invento-prehispanico>

el capitalismo se debe a las necesidades industriales de consumo y la creciente producción mercantil; a la necesidad de reproducción ampliada del capital que requiere absorber e integrar las *diferencias* a la valorización del capital, “reconociéndolas” discursivamente sin un marco jurídico que así lo acredite, francamente robando símbolos de producciones estéticas de las clases dominadas y obteniendo ingresos por sus ventas.<sup>60</sup> El robo simbólico acompaña al desempleo y la pobreza latentes con la pretensión de mutilar las posibilidades organizativas de los grupos sociales dominados. Sin embargo, del mismo modo en que el arte no puede prescindir de la dominación, las expresiones simbólicas de las clases dominadas muestran la estética de la resistencia, de la lucha de clases.

Recordar las condiciones en las que el arte nació nos obliga a hacer un ejercicio marxista de reflexión cuando nuestra monotonía simbólica capitalista nos hace quedar apabullados ante sus expresiones más conspicuas. Lo mismo sirve recordar el nacimiento del arte para quienes lo consideran un arma de la revolución.

---

<sup>60</sup> El robo de diseños indígenas es tan común para las empresas privadas como para los gobiernos para el caso de México es posible señalar un par de casos. Uno sería el del wixárika Santos de la Torre, al que el gobierno mexicano le solicita un mural que posteriormente envía a París en donde Ernesto Zedillo, presidente de México en ese entonces, presume sin presentar ningún reconocimiento respecto al origen de la obra. Esta historia es posible de seguir en el documental llamado “Eco de la montaña”. Otro ejemplo es el robo de diseños oaxaqueños por diseñadores franceses, independiente de los pormenores de las demandas interpuestas, es evidente que son idénticos al ver las fotografías. Para este segundo ejemplo ver: (Larsson, 2015) Disponible en:

<https://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2015/jun/17/mexican-mixe-blouse-isabel-marant>

## TROPIEZOS DE LA TEORÍA MARXISTA DEL ARTE

El arte no va a desaparecer en la nada.  
Va a desaparecer en el todo.<sup>61</sup>

Es imposible afirmar que Marx desarrollara una teoría del arte como tal, de hecho, sus apreciaciones sobre el arte presentan innegables equívocos. “Es cierto que Marx demostró sorpresa al comprobar -como consta en sus borradores- una especie de intemporalidad y normatividad perenne en fenómenos espirituales como el arte griego. Ciertamente también que el haber sido Marx educado de acuerdo a las normas del <humanismo> clasista no constituye ni de lejos una explicación del problema.”<sup>62</sup> Al contrario de lo que sugiere Ludovico Silva, las fascinaciones estéticas de Marx, así como las tareas que dejó al porvenir en la ciencia y en la sociedad, pueden explicar con suficiencia la afirmación de que el arte griego puede “aun proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables.”<sup>63</sup> De hecho, las preguntas que Marx hace en esta parte final de la *Introducción general* bien pueden ser vistas como un examen que el profesor hace a sus alumnos. Sin saberlo, o con plena conciencia, Marx afirma una mentira para ver si lo que se le contesta corresponde con el método de la Economía Política. Arvon en la segunda página de *La estética marxista*, que inicia justamente con una reflexión en torno a esa afirmación de Marx, no sin sobresaltos, sugiere que; “La estética marxista impone a la dialéctica una prueba suprema y decisiva al pedirle que realice la difícil -sino imposible- unión entre lo temporal y lo eterno, el valor histórico y el absoluto, la verdad relativa y la total. Por eso la <ciencia del arte> parece consagrada a ocupar un lugar de privilegio en el interior de la doctrina marxista.”<sup>64</sup> La generalidad de los estudiosos de estética marxista caen en esta tentación de inmortalidad, de privilegio, de superioridad, como si fueran quienes saben operar la parte oscura del marxismo.

Sin embargo, la famosa y multicitada afirmación acerca del arte griego es del todo descartable como suceso transhistórico y esencialista específico del arte, debe verse como un gusto impuesto por el modo de producción esclavista y retomado a conveniencia por el occidente capitalista moderno, que ha logrado imponer una aceptación social y que, como todo gusto, tiende a una fuerte validez intersubjetiva, a no ser cuestionado y ser respetado, volviéndose contradictorio

---

<sup>61</sup> (García Espinosa, 1955) Disponible en:

[http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto\\_JG\\_Espinosa.pdf](http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto_JG_Espinosa.pdf)

<sup>62</sup> (Silva, 2011, pág. 66)

<sup>63</sup> (Marx, Introducción general a la crítica de la Economía Política / 1857, 1989, pág. 61)

<sup>64</sup> (Arvon, 1972, pág. 8)

para los revolucionarios más avezados al enfrentar sus contradicciones internas y lagunas. Probablemente la explicación de lo que a Marx le gustaba sea tan simple como descartable para la sofisticación intelectual de sus seguidores.

Pese a esto, la importancia de Marx para el estudio del arte, de la artesanía o de la cerámica, se encuentra en el método, en el materialismo dialéctico y el movimiento de la historia como formas de comprensión y apropiación de los problemas que la realidad presenta. Desde el método de Marx, la reflexión antropológica, política y económica sirve para detectar los equívocos o tropiezos de la teoría estética marxista en cuanto a la explicación de un nacimiento<sup>65</sup> del arte, así como del análisis en la actualidad de aspectos económicos y políticos vinculados a la *praxis*.

## **Equiparación de estética con arte**

Tal vez uno de los primeros errores sea el de equiparar al arte con la estética. Ya sea para fines expositivos o de generalización analítica, este equívoco es muy común entre estetólogos<sup>66</sup> marxistas o no. Este error metodológico de asociar mecánicamente al arte con la estética corresponde a un sentido común impuesto o a una falta de pericia.<sup>67</sup> Para atender este error se vuelve necesario, por lo menos, hacer un análisis sobre el nacimiento del arte y la estética.

### **El nacimiento del arte.**

La existencia del arte como tal en occidente, consta de un periodo histórico determinado y de ahí se ha pretendido irradiar al mundo junto al dominio económico-político. Las formas acabadas de la dominación son posibles de apreciar en el capitalismo y se basan fundamentalmente en la normalización social de la jerarquización, autoritarismo, diferenciación, desigualdad... en fin, en los antagonismos específicos en los que se encuentren las clases sociales. El arte es, ineludiblemente, desde lo más general hasta lo más específico, expresión de esto.

---

<sup>65</sup> Aunque esté socialmente acordado que uno nazca una sola vez, y no varias veces. Pasa lo mismo con la muerte. Son tanto *el* nacimiento, como *la* muerte, unos solos. Unos solitarios absolutamente modernos.

<sup>66</sup> Término que utiliza uno de los más importantes estetólogos americanos, el peruano Juan Acha, para referirse a los estudiosos de la estética. (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015).

<sup>67</sup> "Para nosotros vienen a ser ideologías generales del arte que abusivamente hacen realidades de los ideales; van de oído en oído del hombre común y sirven de bagaje teórico a los artistas conservadores o reaccionarios en cuestiones de arte. El Estado las pone en circulación pública mediante sus instituciones y agentes ideológicos, que las mantienen vigentes con esporádicas renovaciones paramentales." (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 43)



En tanto se circunscribe a los términos antropológicos o estéticos que la teoría burguesa ha desarrollado convenientemente, la concepción del *arte* constituye una cara omisión para la estética marxista. La omisión consiste en un brinco milenar del *proceso de hominización* al de *organización jerárquica social*, que saca del radar las exigencias por explicitar y explicar, en términos de los procesos materiales que lo hicieron posible, un nacimiento del arte. La importancia de que emerja a la luz esta reflexión sobre un proceso largo y complejo para la historia de la humanidad nos obliga a dar cuenta, primero, de la producción estética como tal y, posteriormente, de sus especificidades como la artesanía o el arte.<sup>68</sup> Si ignoráramos esto, daríamos por hecho la existencia del arte, igual que la de la magia, los rituales y los Dioses, con todas las implicaciones sociales a las que el pensamiento científico y particularmente el materialista histórico han combatido.

En términos de Sartre, la discusión ontológica-existencialista, se conduciría: Los Dioses no existen; son.<sup>69</sup> De lo que se trata es de registrar las cosas que existen de acuerdo con su materialidad y no las que van conformando su ser a partir de la justificación de una existencia social específica de acuerdo con procesos sociales necesarios, por ejemplo, la valorización en el capitalismo. La existencia tendría que ser explicada y la esencia justificada. El arte existe en la medida en que es; su ser justifica su existencia, pero no la explica. La existencia del trabajo, es decir, de la técnica y la estética, se explica por la existencia de la humanidad misma, por el proceso de hominización, por la conformación de su ser; la existencia del arte se explica por la necesidad simbólica de una organización social que ha implicado el dominio jerárquico de unas clases sociales sobre otras.

Es del todo falso considerar como *arte* a las manifestaciones estéticas de la dominación en las primeras sociedades organizadas jerárquicamente. *Strictu sensu*, las manifestaciones estéticas de la dominación que se originan en las primeras civilizaciones, sofisticándose en la antigüedad griega o china, adquieren su especificidad como arte, su autonomía, en el tránsito a la modernidad occidental, en el mismo proceso de conformación capitalista, cobrando intensidad en el tránsito de la plusvalía absoluta a la relativa, de la subsunción formal a la real, que implicó la admisión e introyección social de procesos de escisión entre

---

<sup>68</sup> Para Juan Acha también el diseño entraría en esta categoría de producción primordialmente estética. “Las artesanías y los diseños no son artes aplicadas, son dos sistemas estéticos de producción especializada con igual valor sociocultural e histórico que las artes”. (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 61) Es importante para Juan Acha la nivelación, en sentido de la significación social y práctica estética, entre arte, artesanías y diseños.

<sup>69</sup> (Sartre, 2013).

los productores artesanos y sus propios medios de producción, liberándolos en un doble carácter.<sup>70</sup>

El idealismo y la teoría burguesa han llamado *arte* a las manifestaciones estéticas de la dominación en las sociedades antiguas otorgándoles atributos excepcionales en cuanto al valor simbólico de temas y técnicas, pero todavía hasta el siglo XVII, las obras estéticas elaboradas exprofeso de la religión en Europa o América no eran consideradas arte o artesanía en su sentido moderno. La reestructuración o reconversión de los pintores, escultores, poetas, músicos, dramaturgos, etc., en artistas, se relacionó con la pérdida de poder de las monarquías y la iglesia al mismo tiempo que la burguesía conquistaba espacios de poder. Fue la producción estética elaborada para las clases dominantes, que en Europa se relacionó con el inicio romántico de la modernidad devenida en Repúblicas y Estados-nación controlados por las burguesías, lo que marcó el surgimiento del arte.

El arte como sistema cultural<sup>71</sup> se funda históricamente al desarrollarse el consumo estético como actividad particular, es decir, cuando es posible que tenga su propio mercado y sus consumidores privados. Es con el surgimiento del capitalismo cuando la burguesía toma el control del poder económico y político, cuando la ganancia empresarial toma el poder.

**La competencia como factor esencial de las relaciones mercantiles es otra cuestión fundamental. La competencia se establece en el mercado artístico mediante la demanda de obras originales, piezas únicas. Así, la originalidad se convierte en un arma de la competencia. El mercado artístico inicia su pujante desarrollo en el siglo XVIII. Desde entonces aparecen la manía de la originalidad y el tipo de <genio original>. Esto se relaciona con la situación social del artista en esa época. Es el momento en que el artista tiene que luchar más duro que nunca por su existencia material, al pasar del mecenazgo privado al mercado y su protección. Son los tiempos en que los *marchands* sustituyen a los mecenas; ofrecen a los artistas independientes contratos de trabajo a cambio de la entrega de las obras y la exclusividad de su firma. El contrato obliga al artista a no poder vender personalmente sus propias obras, ésta no es su profesión. Con la firma del contrato comienza para el *marchand* una labor larga y sutil, de celebración de exposiciones, establecimiento de una política de precios y de cotización del artista; de relaciones con los clientes, quienes siguen los consejos del *marchand*, lo consideran un experto confiable,**

---

<sup>70</sup> "Para convertir el *dinero en capital*, el poseedor de dinero tiene, pues, que encontrarse en el *mercado*, entre las mercancías, con el obrero libre; libre en un doble sentido, pues de una parte ha de poder disponer libremente de su fuerza de trabajo como de su propia mercancía, y, de otra parte, no ha de tener otras mercancías que ofrecer en venta; ha de hallarse, pues, suelto, escotero y libre de todos los objetos necesarios

para realizar por cuenta propia su fuerza de trabajo." (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 122).

<sup>71</sup> "Todo sistema cultural está constituido por tres actividades básicas interdependientes, que cubren todo: producción, distribución y consumo." (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 9).

para invertir su dinero; el empleo de los medios de comunicación especializada y masiva, etcétera.<sup>72</sup>

Aunque por *arte* se entienda una concreción histórica de la estética, una actividad social que concentra elementos estéticos, ésta no es, desde luego, la única ni la más desarrollada o excelsa. Cuando se hace una crítica de la economía política del arte, se está haciendo de una práctica estética particular que tiene su propia forma de trabajo concreto, sus propias relaciones sociales, sus espacios y sus temas, en donde el trabajo intelectual ha desplazado al manual y las esferas de la circulación y consumo a la esfera de la producción. El sistema cultural del arte en la modernidad ha actualizado otros trabajos específicos; los críticos de arte, las galerías, los *dealers*, las *vanguardias*, o las instituciones patrocinadoras públicas y privadas, como antes los *mecenas*.<sup>73</sup> Todos estos se encuentran en los circuitos intermedios entre la producción y el consumo, son intermediarios cuya finalidad consiste en valorizar, colocar precio, e interpretar, en sentido capitalista, a los objetos estéticos producidos por un grupo social específico, el de los artistas.

Apreciar o valorar son conceptos que el sistema cultural moderno de las artes usa para disfrazar los verdaderos intereses del mercado del arte; la ganancia económica. De la misma manera, con la intención de producir objetos estéticos significativos para la sociedad, los artistas aceptan a menudo la significación específica para el capitalismo; que sean rentables.

Resultado justamente de la supuesta autonomía que consigue el arte como sistema cultural, dentro del capitalismo, al arte le basta para justificarse el tener sus propias reglas, su campo de significación propio. Con la supuesta autonomía se ha atribuido a los artistas y al arte una esencial libertad de creación. La crítica artística que señala a la obra como autosuficiente para demostrar sus cualidades artísticas (más bien estéticas) es una idea incompleta si no comprende los procesos de los que surge. Desafortunadamente, esa misma crítica de arte, al intentar explicar los procesos, termina con traer a cuento al artista y a los procesos individuales de producción, si es que son posibles. Esa idea confronta a las concepciones que subjetivan a la obra y que son explicadas más adelante en el apartado llamado "Experiencia estética". El problema de esta idea está en desobedecer a los procesos sociales que dan origen y sentido a las piezas estéticas. Tanto la producción (origen) como el consumo (sentido) también está diferenciado. Tener un Bacon en la recámara, un Jasper Johns en el estudio o un

---

<sup>72</sup> (Suárez Suárez, 1986, pág. 41)

<sup>73</sup> "La palabra *mecenas* tiene su origen en el nombre del propio Cayo Mecenas, diplomático y escritor romano (70 a 8 a.c.) que protegió a los poetas de su época. Por extensión, el término se convirtió en denominativo común para designar a cualquier protector de las artes durante el Renacimiento." (Miguel & Josu., 1998, pág. 26) Nota al pie núm. 11.

Velázquez en la sala, aunque probablemente no haga que pierdan sus cualidades específicas, inmanentes, propias de la obra, su valor estético de importancia social e histórica, técnica, formal y simbólica, no queda eximido de las relaciones de clase y no puede interpretarse fuera de ellas.

El colmo del sistema de las artes en el capitalismo ha sido que los artistas hayan quedado desamparados por sus *mecenas*, lo cual legitimó el romanticismo al estigmatizarlos como los incomprendidos por la sociedad debido a sus cualidades extraordinarias. Todavía hoy existen teorías que afirman que los artistas *auténticos* deben vivir al margen de las relaciones sociales capitalistas en lo específico de su actividad.<sup>74</sup> Como a la gran mayoría de artesanos que producían todo tipo de mercancías, a los productores de obras estéticas se les involucró en el proceso de proletarización que el capitalismo exigía vorazmente para su desarrollo.<sup>75</sup> Los procesos por los cuales algunos de los artesanos se convirtieron en burguesía o los de la configuración de la personalidad del artista, son un lado de la moneda; la proletarización del artesano y conformación del ejército industrial de reserva, otro. Los resultados diversos o contradictorios responden a los estratos en que se vinculó el destino de cada uno de estos procesos. Los pocos productores estéticos -artesanos- amados y aprobados por el poder eran considerados artistas; los ignorados, la gran mayoría, se volvían obreros, trabajadores manuales. La configuración de los artistas como élite transcurre en contrasentido al proceso general de proletarización de los trabajadores intelectuales y sus medios; de la manualización creciente y masiva del trabajo.

## El nacimiento de la estética

Sobre el nacimiento de la estética ha existido una rica teoría marxista. Los escritos acerca de; *el papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*<sup>76</sup> y “proceso de trabajo y proceso de valorización”<sup>77</sup> son señeros y ofrecen perspectivas respecto al surgimiento del trabajo como categoría abstracta y concreta, fundamental en los procesos de hominización. Probablemente sea Plejánov -un influyente pensador de su tiempo- quien sugiere que el origen de la

---

<sup>74</sup> (Steyerl, 2010) El artículo original en inglés se encuentra en MaHKUzine. Journal of Artistic Research 8, invierno, 2010.

<sup>75</sup> “He ahí, pues, las ventajas que el empleo de la maquinaria supone para los trabajadores: pauperismo humillante o emigración; de artesanos respetados y en cierto modo independientes, se ven convertidos en pobres mendigos, que comen el pan humillante de la caridad.” (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 357) Nota al pie 113 de *Maquinaria y gran industria*.

<sup>76</sup> (Engels, 1979).

<sup>77</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972) Ver capítulo 5.

estética se encuentra antecedido por el trabajo, al reflexionar sobre *la identidad* entre la música y el desarrollo de las fuerzas productivas de los “pueblos primitivos”.<sup>78</sup> Esa interpretación de Plejánov, aunque atacada por pensadores bastante posteriores,<sup>79</sup> aporta elementos que son piedra de toque para los más importantes estudios. Desde el ángulo de *los reflejos*, esta interpretación es diseminada por Lukács<sup>80</sup>; bajo el concepto de *lo aural* es adaptada por Benjamin<sup>81</sup> y así por demás autores especialistas en estética marxista.

En el capítulo sobre *La fuente y naturaleza de lo estético*<sup>82</sup> Sánchez Vázquez señala que “el mundo de objetos que son producto del trabajo expresan al hombre en un doble sentido; para satisfacer sus necesidades, como objetos útiles, y; en cuanto que objetivan en ellos sus fines, ideas, imaginación o voluntad.”<sup>83</sup> Siguiendo al autor, en este doble sentido se expresan las fuerzas esenciales humanas. Como prolegómeno a esto, Sánchez Vázquez señala que el hombre vive en *un imperio de necesidades*, el cual se va ampliando en el transcurso del tiempo en cuanto el hombre va requiriendo incesantemente de nuevas necesidades. Para resolver la satisfacción de esas necesidades el hombre se auxilia del trabajo, como lo ha hecho desde el proceso de hominización, volviéndose productor de valores de uso y de necesidades en una relación indisoluble que se va complejizando. Así el sujeto de necesidades, el productor de valores de uso, vuelve a sus productos y va plasmando en ellos nuevo trabajo que

---

<sup>78</sup> (Plejánov, 1956).

<sup>79</sup> En una nota al pie, Sánchez Vázquez no deja de criticar a las *Cartas sin dirección* de Plejánov y termina sentenciando: “En pocas palabras, el trabajo no solo antecede al arte sino que hace posible el arte mismo.” (Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, 2013, pág. 43) Nota al pie 25.

Prestipino ejerce varias críticas contra Plejánov sobre su concepción general del arte, pero particularmente respecto al tema de su nacimiento, la crítica respectiva resulta interesante: “En la tercera de sus *Cartas sin dirección*, al abordar el tema de las relaciones entre el arte y el trabajo, se ve obligado a tomar en cuenta la tesis sostenida por K. Bücher en *Arbeit und Rhythmus*. Plejánov niega que el juego deba considerarse más antiguo y más elemental que el trabajo.” (Prestipino, 1980, pág. 33).

<sup>80</sup> “La obra de arte proclama -por su esencia objetiva, independientemente de las finalidades subjetivas subyacentes a su nacimiento- una interna constitución plena de sentido de la vida humana, de la vida terrena. Y tiene esa especie esencial incluso cuando, a consecuencia de motivos histórico-sociales, los motivos conscientes de su nacimiento han sido de carácter trascendente (mágicos, religiosos).” (Lukács, *Prolegómenos hacia una estética marxista*, 1969, pág. 301).

<sup>81</sup> “Seriedad y juego, rigor y desentendimiento aparecen entrelazados entre sí en toda obra de arte, aunque en proporciones sumamente cambiantes.” (Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 2003, pág. 56).

“En efecto, así como en los tiempos prehistóricos la obra de arte fue ante todo un instrumento de la magia en virtud del peso absoluto que recaía en su valor ritual -un instrumento que solo más tarde fue reconocido en cierta medida como obra de arte-, así ahora, cuando el peso absoluto recae en su valor de exposición, la obra se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas.” (Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 2003, pág. 54).

<sup>82</sup> (Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, 2013).

<sup>83</sup> (Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, 2013, pág. 35)



responde a nuevas necesidades. El origen de la estética, digamos, el trabajo que significa pintar a un buey en la pared de una caverna, pudo darse cuando el homínido hubo aprendido a producir valores de uso que le representaran satisfacción inmediata y necesidad de continuidad. Sánchez Vázquez es una muestra al referir que la estética sería un resultado del perfeccionamiento y desarrollo práctico del trabajo en términos de síntesis, abstracción y generalización, logrando “duplicar la realidad” con fines socialmente reproductivos.

Abonando bastante a la reflexión desde líneas teóricas originales, los temas que la estética marxista ha discutido tienen que ver con dogmatismo, vanguardia, conformismo, academicismo, realismo, formalismo, fantasía, contenidismo, compromiso, elitismo, "relativa autonomía de la obra artística, carácter social de los sentidos, relaciones entre arte y realidad, perdurabilidad de la obra artística"<sup>84</sup>, entre muchos otros, intentando incorporarlos al desarrollo de las fuerzas productivas y la reproducción social. Estas consideraciones han servido también, afortunadamente, para quitarle rigidez a un marxismo autoritario para el que poco interesaba todo lo que no fuera estatal.

Es incuestionable que, para el marxismo, el origen de la estética está en el trabajo; con fiesta, técnica, mitología, en fin, lo que es considerado humano-trascendente en mayor o menor grado. Esto es cierto pero impreciso desde nuestra perspectiva. En ella, la estética es ontológica, tiene su origen en el proceso de hominización a la par de la técnica, ambas como expresiones del trabajo, no a partir de él. El trabajo *contiene* estética y técnica combinadamente. *No es que la estética y la técnica se encuentren separadas de él o provengan de él.* No confundamos ya el paso analítico del trabajo abstracto al concreto con el paso histórico del trabajo a la estética.

De lo que se trata aquí, es de oponer nuestra perspectiva a afirmaciones como; 1) el trabajo da origen a la estética, o; 2) el trabajo estético (creativo, sensible) es arte. Para la primera afirmación basta con remitirse a las referencias antedichas, para la segunda se necesitará mucha más argumentación como la que se ofrece en el Cap. 2 de este trabajo.

## **El carácter eminentemente intelectual en la práctica de los estetólogos marxistas**

¿Hemos escrito para los indios de Guatemala, Perú o Bolivia?,  
¿Para los obreros y desocupados de México, Buenos Aires?

---

<sup>84</sup> (Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx, 2013, pág. 5)

Es más: ¿habríamos podido, podemos hacerlo?  
Hay que ponernos la verdad frente a la cara, como un espejo.  
Hasta la fecha, la inmensa mayoría, casi la totalidad de nosotros  
hemos sido burgueses y hemos escrito para la burguesía.<sup>85</sup>

Otro problema de la teoría marxista en general y de la teoría estética marxista en particular, consiste en el carácter eminentemente intelectual, especialista y erudito de la práctica de los estatólogos marxistas. La relación entre quien escribe y lo que escribe no es fácil de sortear, el carácter de clase aflora en el texto incluso sin proponérselo. No es culpa particularmente de ninguno de los sinceros y brillantes teóricos; le sucede a toda la clase dominada, pues el capitalismo es hegemónico incluso en las relaciones sociales que se suponen más íntimas. Para abordar este problema desde la raíz y de la forma más completa posible, es necesario explicar el carácter intelectual del trabajo frente al denominado trabajo manual yendo de lo general a lo particular dentro del orden de contradicciones que el capitalismo contiene.

La primera contradicción es una condición básica para que el modo de producción capitalista opere; se fundamenta en la apropiación privada o pública de los medios sociales de producción –tanto en el capitalismo neoliberal como en las economías estatales centralmente planificadas-, y en la compra de la mercancía fuerza de trabajo para su explotación. Esta condición básica hace que la relación entre capitalistas y proletarios, además de dicotómica sea dialéctica, existiendo intercambios y matices en ella, aunque la principal determinante de esa relación siga siendo la dominación económico-política. La propiedad de los medios de producción, lo cual implica la propiedad sobre los medios intelectuales de producción, define a las relaciones sociales y les asigna espacios específicos. La relación del trabajo manual-intelectual tiene que rastrearse con la propiedad de los medios de producción como *telos* y con la dominación económico-política como *pathos*. A este respecto, tanto trabajadores manuales como intelectuales son mercancía fuerza de trabajo y son clase dominada.

Por razones estructurales es posible decir que; “En realidad, el obrero pertenece al capital antes de venderse al capitalista. Su vasallaje económico se realiza al mismo tiempo que se disfraza mediante la renovación periódica de su venta”,<sup>86</sup> lo cual aplica tanto al trabajador manual como al intelectual. Igualmente, por condiciones estructurales, los trabajadores intelectuales y los manuales

---

<sup>85</sup> (Dalton Roque, 1969, págs. 15-16)

<sup>86</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 486).

permanecen ajenos a la propiedad de los medios de producción y, por lo tanto, al control del proceso productivo completo. Trabajadores intelectuales y manuales requieren venderse a los capitalistas debido a que son ajenos por sí mismos al proceso productivo, están imposibilitados individualmente de abarcarlo. De forma general, la división manual e intelectual del trabajo corresponde a la estructura capitalista que domina la vida social, pero su complejidad, su dialectismo, la radiología de esa dominancia, se muestra en las determinaciones históricas concretas, en las especificidades.

Aun compartiendo la misma condición fundamental como clase explotada, la comparación entre trabajadores intelectuales y trabajadores manuales llega a ser insultante para los intelectuales que la consideran un rebajamiento. Como lo hace en general la clase media,<sup>87</sup> los trabajadores intelectuales tienden más a identificarse con sus explotadores que los manuales. Desde la óptica clasemediera de los trabajadores intelectuales, la definición de trabajo manual se reserva a trabajos de obediencia, de subordinación estructural, que no incluyen las actividades intelectuales para su desarrollo, trabajos en donde pensar no sirve y tampoco está remunerado. Con este orden autoimpuesto de subordinaciones remanentes entre trabajadores intelectuales y manuales se muestra la actualización de los procesos de subsunción real, resultado de la actualización de los procesos de acumulación económica y control político, descritos, por ejemplo, por David Harvey, en su texto sobre *La acumulación por desposesión*<sup>88</sup> en cuanto al uso de patentes de todo tipo, derechos de propiedad intelectual, apropiación de nano-espacios y espacios cósmicos, y, por Gilles Deleuze en su texto *sobre las sociedades de control*<sup>89</sup> y la biopolítica del control total, bio-control y biotecnología como formas resemantizadas del capitalismo mundial. El objetivo que el capitalismo pretende cumplir desde la caída del bloque soviético, su actualización, consiste en volverse socialmente autosustentable, autorregular la contradicción entre la ominosa riqueza de unas clases frente a la explotación y la miseria de otras como única forma de vida humana posible. Arribar al llamado sujeto autómatas, introduciéndose biotecnológicamente e imponiéndose en todas las personas, espacios, paisajes y horizontes. Muestras de este avance se puede apreciar en el siglo XXI post pandemia.

El carácter hegemónico del control total capitalista se comprueba validando algunas de las argumentaciones que suponemos revolucionarias. Para el caso de la estética, conceptos como; intelectual o artista revolucionario, trabajador de la

---

<sup>87</sup> De la forma en que ha sido caracterizada en la nota al pie 17 de este trabajo.

<sup>88</sup> (Harvey, El "nuevo" imperialismo: acumulación por desposesión., 2005)

<sup>89</sup> (Deleuze, 1991)

cultura, esteta materialista, etc., permiten disfrazar de verde olivo, negro, rojo y morado, prácticas eminentemente intelectuales. La trampa consiste en que; si nos parecemos, entonces somos. La apariencia es preeminente sobre la esencia, lo cual estéticamente es un riesgo profundo.

No es accidental que sean los intelectuales y los artistas quienes usen estos términos, pero la explicación no es sencilla. En primera instancia pareciera como si se tratara de expiar una culpa con la clase trabajadora, en abstracto, intentando introducir conceptos y disfraces para validar prácticas anodinas, confusas, retardatarias. Incluso se puede ser revolucionario en la política y conservador en la práctica estética, o viceversa, conservador en la política y revolucionario en la práctica estética. La cuestión es tan complicada que, aunque se intente dignificar al arte al relacionarlo con el trabajo, esta contradicción contiene, dentro de su desarrollo no solamente teórico sino histórico, algunos equívocos cuyas consecuencias han resultado bastante graves para la historia del corto siglo XX<sup>90</sup> ya pasado. La URSS, China y Cuba, como en general los países equivocadamente llamados “socialistas”, han cometido el error de ensalzar a sus artistas e intelectuales revolucionarios por encima del pueblo trabajador, mientras discursivamente los señalan como iguales. El sujeto revolucionario de clase no es algo que se lleve en el corazón o cerebro, debe darse en la mano, en la práctica.

Sánchez Vázquez yerra al considerar al arte como un trabajo creativo frente al trabajo enajenado capitalista; “Entre el arte y el trabajo no existe, por tanto, la oposición radical que veía la estética idealista alemana, para la cual el trabajo se halla sujeto a la más rigurosa necesidad vital mientras que el arte es la expresión de las fuerzas libres y creadoras del hombre. Por otra parte, dicha estética alcanza una muralla infranqueable entre una y otra actividad en virtud de sus efectos opuestos: pena y sufrimiento, los del trabajo; alegría y placer, los del arte.”<sup>91</sup>

Esto pone en cuestión el énfasis que se hace del trabajo *artístico* como acto lúdico creativo y de la experiencia estética como goce. Asumir la dicotomía entre trabajo y arte lleva a análisis errados en tanto el arte es un trabajo que, en las condiciones actuales del mundo, puede tener más o menos penuria de acuerdo con el nivel de ingresos en que se desarrolle. Citando a Lenin en *La organización del partido y la literatura de partido* de 1905, Sánchez Vázquez afirma; “La ‘libertad absoluta’ de

---

<sup>90</sup> “Para el poeta T. S. Eliot, «esta es la forma en que termina el mundo: no con una explosión, sino con un gemido». Al terminar el corto siglo XX se escucharon ambas cosas.” (Hobsbawn, 1999, pág. 21)

<sup>91</sup> (Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx, 2013, pág. 37)

creación de que hablan los críticos burgueses oculta las más vergonzosas dependencias.”<sup>92</sup>

Para Sánchez Vázquez<sup>93</sup> no cabe duda de que el arte es un trabajo; de hecho, el argumento se extrema al señalar que históricamente el arte es posible gracias al trabajo, como ya se ha comentado. Además de esto, considera que el artista es revolucionario por ejercer un trabajo creativo, noble y humano frente a la multiplicidad de trabajos enajenados, idiotizantes, viles, que el capitalismo ofrece.

Hablando con franqueza, el carácter reduccionista de las afirmaciones mencionadas nos llevaría a proposiciones como las que siguen:

- El trabajador creativo es noble y el trabajador enajenado es un lisiado.
- El trabajador noble debe incorporar temas revolucionarios a su práctica, el trabajador lisiado no puede más que reproducir la mierda en la que se encuentra, a menos que abandone su condición de trabajador enajenado.
- El trabajador creativo tiene más conciencia de clase que el lisiado porque es subversivo e incorpora temas revolucionarios.
- Pero el artista es también un trabajador, tanto como el lisiado, casi podríamos decir que son iguales, compañeros de clase.
- El trabajo creativo puede convivir con el trabajo enajenado sin grandes contradicciones, lo cual sucedió en el socialismo tanto como en el capitalismo.

Con la igualación entre trabajo manual e intelectual el círculo se cierra, la magia está hecha, los intelectuales están de acuerdo y el engaño consumado.

El propio Marx refuta estos procedimientos: “El secreto de la expresión de valor, la *igualdad y equiparación de valor de todos los trabajos*, en cuanto son y por el hecho de ser todos ellos trabajo humano en general, sólo podía ser descubierto a partir del momento en que la *idea de la igualdad humana* poseyese ya la firmeza de un prejuicio popular.”<sup>94</sup>

La justificación del trabajador creativo como sujeto revolucionario es una argumentación moralina<sup>95</sup> que desprecia a los trabajadores enajenados y va validando, dejando pasar, discursos superficiales de igualdad. No hay que olvidar que los *trabajadores creativos* existen gracias a los trabajadores explotados y enajenados, el trabajo intelectual se soporta del manual, lo mismo que el sistema financiero tiene como base al sistema productivo.

---

<sup>92</sup> (Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, 2013, pág. 10)

<sup>93</sup> (Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, 2013) El argumento señalado atraviesa la obra referida.

<sup>94</sup> (Marx, *El Capital*, Tomo I, 1972, pág. 26)

<sup>95</sup> Como toda moralina, tiene una bruma y un sopor asqueroso.



Las contradicciones en el capitalismo existen no solamente entre clases antagónicas que luchan a muerte, sino entre dirigentes y dirigidos, entre trabajadores intelectuales y manuales. En el capitalismo, el *trabajo creativo* al igual que limpiar los baños, implica procesos de valorización. Por otro lado, el sujeto revolucionario trabaja manual e intelectualmente, creativa y enajenadamente, simple y complejamente, con la responsabilidad de ser clase consciente que pretende el desarrollo de las capacidades sociales y humanas hacia el comunismo.

## **El carácter eminentemente burgués de artistas e intelectuales revolucionarios**

Sea cual sea su calidad, su nivel, su finura, su capacidad creadora, su éxito,  
el poeta para la burguesía sólo puede ser:  
SIRVIENTE,  
PAYASO o  
ENEMIGO.<sup>96</sup>

Vale decir que la mejor manera de vincular a los intelectuales y artistas con el pueblo es poniéndolos a trabajar junto con él en las diversas actividades que desarrollan, y que incluyen predominantemente a las manuales. Con esto se avanza efectivamente hacia el rompimiento de la división, la diferencia y la distancia entre unos y otros. Además, deberán enseñar técnicas y conocimientos sobre sus producciones estéticas específicas a sus compañeros lo mismo que aprender otros oficios. El pueblo que tiene conocimientos sobre práctica y teoría revolucionaria debe exigirlos a quienes desarrollan exclusivamente actividades de producción estética. La revolución económica es una revolución social por la importancia que tiene la producción de la vida material en la sociedad, esta revolución económica debe incluir diversidad y rotación de trabajos entre todos los sujetos que la componen. En palabras de Murray Bookchin, en términos de nuevas formas de organización colectiva y social en armonía con la naturaleza, con la vida y con la especie humana: “Creo que esta ecocomunidad anularía la ruptura entre campo y ciudad y hasta entre mente y cuerpo, pues operaría la fusión del trabajo manual y del trabajo intelectual, de la industria y de la agricultura, gracias a la rotación o a la diversificación de las tareas.”<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> (Dalton, 2010) Fragmento del texto “Como declaración de principios”.

<sup>97</sup> (Bookchin, 1978, pág. 131) Para contextualizar la cita, sirve colocar a continuación el párrafo inmediatamente anterior a ella: “Tenemos que crear una sociedad ecológica —no sólo porque resulte deseable, sino porque es trágicamente necesario—. Hemos de empezar a vivir si queremos sobrevivir. Una

No toda la práctica revolucionaria ha adolecido de esto, pero sí sus cristalizaciones más importantes del siglo pasado y de este. En algunos casos aislados e intermitentes, los artistas revolucionarios enseñan sus técnicas a un grupo de trabajadores manuales. Sin embargo, la práctica revolucionaria institucional ha consistido en hacer un arte público y de masas como propaganda de los Estados que se han dado en llamar "socialistas", olvidando que la revolución es una práctica social de permanente cambio y aprendizaje hacia la destrucción de toda forma de opresión y explotación, incluyendo a propios los Estados socialistas.<sup>98</sup> Estos cambios deben darse en la esfera económica, política, ideológica, cultural, y específicamente estética sin requerir a un partido o a un Estado que los comande.

El artista más agitativo, al que podemos denominar activista del arte o *artivista*, cuyos temas sean los más revolucionarios y tenga presencia masiva logrará, sin duda, despertar inquietudes en el público respecto al pensamiento social. Lo mismo será ante la crítica burguesa de arte, despertará sus inquietudes y, según convenga al mercado, se puede discutir la viabilidad de un arte social, arte político, arte callejero, arte de protesta, etc. Sin embargo, en ambos casos, ese despertar será efímero y existirá en él cierto recelo. La discusión entre arte de élite contra arte comprometido parecía ser la más cercana a la de trabajo manual contra trabajo intelectual, pero en realidad no lo ha sido.

**En todo caso, en una organización comunista de la sociedad desaparece la inclusión del artista en la limitación local y nacional, que responde pura y únicamente a la división del**

---

sociedad de esta índole implica un vuelco radical de todas las tendencias que han caracterizado el desarrollo histórico de la tecnología capitalista y de la sociedad burguesa: la especialización a ultranza de las máquinas y del trabajo, la concentración de hombres y recursos en aglomeraciones y empresas industriales gigantescas, el estatalismo y la burocratización de la existencia, el divorcio entre campo y ciudad, la transformación de la naturaleza y de los seres humanos en objetos. Un vuelco tan total exige, a mi juicio, que empecemos descentralizando nuestras ciudades y fundando ecocomunidades completamente nuevas, que se adapten estrecha y en cierto modo estéticamente al ecosistema elegido. Subrayemos aquí que la descentralización no significa que la población se desparrame arbitrariamente por el campo, tanto a base de familias aisladas como de comunidades contraculturales —a pesar del papel vital que éstas puedan desempeñar—. Al contrario, hemos de recuperar la tradición urbana de los antiguos griegos, la de la ciudad que puede ser comprendida y dirigida por sus habitantes, y crear una nueva polis, ajustada a las dimensiones humanas y que, según la célebre frase de Aristóteles, cada uno pueda abarcar con una sola mirada.” (Bookchin, 1978, págs. 130-131)

<sup>98</sup> Lenin cita a Engels al decir: “El primer acto en que el Estado se manifiesta efectivamente como representante de toda la sociedad: la toma de posesión de los medios de producción en nombre de la sociedad, es a la par su último acto independiente como Estado. La intervención de la autoridad del Estado en las relaciones sociales se hará superflua en un campo tras otro de la vida social y se adormecerá por sí misma. El gobierno sobre las personas es sustituido por la administración de las cosas y por la dirección de los procesos de producción. El Estado no será ‘abolido’; se *extingue*.” (Lenin, 1974)

trabajo, y la inclusión del individuo en este determinado arte, de tal modo que sólo haya exclusivamente pintores, escultores, etc., y ya el nombre mismo expresa con bastante elocuencia la limitación de su desarrollo profesional y su supeditación a la división del trabajo. En una sociedad comunista, no habrá pintores, sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, se ocupan también de pintar.<sup>99</sup>

Por otro lado, quien trabaja junto con el pueblo enseñándole sus técnicas, dirigiéndolo y siendo dirigido, tendrá mayor incidencia y permanencia en cuanto a las prácticas sociales, no solamente las estéticas. Por eso la práctica revolucionaria es importante, además de la vinculación de la teoría marxista con la organización de clase, de manera radical, por la igualación y diversidad rotativa de prácticas entre la clase. Dice González Rojo<sup>100</sup> que la revolución social debe ir acompañada de la *revolución cultural* debido a que, en los casos que se ha pensado que una derivará en la otra, no ha llegado a ser y es un error pensarlo así.

El *summum* de la teoría estética marxista en busca del *sujeto revolucionario* se concretiza prácticamente en el *artista revolucionario*, o el *revolucionario artista*. El primer término, -poco a poco, y cada vez más entendido por el sentido común, digamos, conquistando hegemonía-, se refiere al artista que usa temas relativos a la emancipación del proletariado, a la lucha de clases, a la destrucción del capitalismo, o la vida comunista. Además de esto, puede tener trabajo político como círculos de estudio o tareas de organización en comisiones de agitación y propaganda.

Sin duda grandes artistas del siglo pasado emergieron bajo esta combinación de elementos y muchos de ellos ofrecieron sus obras de manera pública y masiva. En otros casos no deja de ser sospechoso que, quien en el capitalismo fuera un gran artista, al momento de la revolución siga siendo un gran *artista revolucionario*, lo mismo que un general, un político o un economista. En este sentido Sánchez Vázquez afirma que “la sujeción económica del arte se libera con la propia creatividad del arte verdadero”<sup>101</sup> y es cuando su teoría hace agua y revela su verdadera identidad, pareciéndose mucho a la gloriosa y liberadora afirmación burguesa del *arte por el arte*. Además de que la obra, por sí misma, oculta también

---

<sup>99</sup> (Marx, La ideología alemana, 1974, pág. 470)

<sup>100</sup> “A lo largo del presente escrito hemos llegado a la conclusión de que el régimen socialista no puede ser otro que aquel en el que se ejerce la dictadura del proletariado manual para llevar a cabo, no sólo la revolución económica, sino la revolución cultural ininterrumpida. Ésta es la condición fundamental para que pueda crearse, de modo pacífico, evolutivo, por continuidad, la fase comunista.” (González Rojo, 1977, pág. 89)

<sup>101</sup> (Sánchez Vázquez, Sobre arte y revolución, 1978, pág. 65)

las relaciones sociales de su propia producción, en donde no solo el trabajo manual e intelectual están divididos, sino que surge de evidentes relaciones de explotación. Así como el artista no es revolucionario por sí mismo, menos lo sería su obra.

Los artistas burgueses en la práctica tienen un interés constante por el éxito; cuando se presenta un momento revolucionario, ese interés no desaparece, se transforma en un reto de adaptación a las nuevas circunstancias bajo el nombre de *toma de conciencia*. Generalmente el artista burgués no resuelve hacerse un suicidio de clase y comprometerse con el trabajo manual simple como igualmente válido porque sabe que, en términos sociales y de precio de la fuerza de trabajo, el intelectual presenta una distinción y diferenciación como algo mejor, con mejor salario, mejores condiciones materiales de existencia, además de ser un trabajo que representa el “espíritu de la humanidad”. Las contradicciones son tan tangibles que los artistas pueden considerarse trabajadores y sindicalizarse, sintiéndose artistas todavía, pero validándose institucionalmente frente al Estado como artistas-trabajadores. En todo caso, cambian de temas y argumentaciones, de opiniones, pero sin perder sus privilegios como clase intelectual. Este oportunismo de los artistas ha sido convalidado por regímenes revolucionarios que toman en sus manos los medios de producción, pero no hacen nada en cuanto a la división entre trabajo manual e intelectual.

La exigencia de una *revolución cultural*, a la que este trabajo se adscribe, plantea la necesidad imperante de afrontar esta discusión académicamente olvidada. La teoría de trabajo manual e intelectual, además de ser subyacente, es piedra de toque del criticado mecanicismo economicista entre superestructura y estructura. En palabras de González Rojo, se encuentra en la estructura y en la superestructura como una forma de división de las relaciones sociales de producción que debe revolucionarse en el sentido de expropiar a los poseedores de los medios de producción intelectual. Probablemente un cambio profundo y verdadero en las relaciones sociales de producción, en la división social del trabajo vaya en detrimento de la eficiencia productivista que mide el “desarrollo económico”, pero de ninguna manera de la capacidad estética. Es una falacia capitalista, de principio a fin, que los países desarrollados tengan más y mejores producciones estéticas que los países pobres.

El segundo término, el de *revolucionario artista*, tiene la desventaja de ser primero revolucionario, o, mejor dicho, ante todo revolucionario -hacer trabajo político de organización para la guerra contra el capitalismo-, y después, artista. Para Sánchez Vázquez el resultado de esto es un *seudoarte* que deforma el gusto y "cierra el camino para establecer una relación propiamente estética con el

verdadero arte",<sup>102</sup> lo que conduce a un arte panfletario. Contra esta noción intelectualoide existen millares de conspicuos ejemplos, entre ellos, algunos de los guerrilleros centroamericanos que escribían poemas como Otto René Castillo en Guatemala (que hacía poesía y teatro en campaña guerrillera y que murió torturado mientras los militares le recitaban su poema *Vámonos patria a caminar, yo te acompaño*), Leonel Rugama en Nicaragua (autor de hermosos poemas y quien antes de morir cercado por la policía en su domicilio les alcanzó a decir: *Chinguen a su reputísima madre*), Roque Dalton en El Salvador, (extraordinario poeta que se inscribió a la guerrilla salvadoreña y fue asesinado a traición mientras dormía), o como el del otrora Sub-comandante Marcos del EZLN y Jacobo Silva Nogales en México.

**Gran parte del impacto de los zapatistas en el mundo, donde son tan leídos sus comunicados, es la reivindicación del valor de uso en esos documentos. Los indios no producen mercancías, más bien proponen el valor de uso contra el valor de cambio. Para ellos, la mercancía importa menos que el valor de uso, la relación armónica con la naturaleza, el trabajo colectivo y comunitario, es decir, otra cosa que no es el capitalismo y que nadie explica. Esto es algo que generalmente se deja nada más a la intuición. Se exalta a los indios como una especie de alternativa al capitalismo pero no se sabe bien a bien por qué.<sup>103</sup>**

Existen sin duda también millares de obreros fatigados pero rabiosos, oprimidos pero compartidos, humillados pero respetuosos, muertos pero vivos, que también saben recrear y gozar el intelecto creativamente mientras llevan a cabo trabajos manuales. Los propios ceramistas tienen estas características. Sin embargo, no es posible dejar de comentar que, ni el *artista revolucionario* ni el *revolucionario artista* plantean la desaparición de la diferencia entre trabajo manual e intelectual.

## Negación del trabajo manual

Un tornillo cayó al suelo  
en su negra noche de horas extra.  
Cayó vertical y tintineante  
pero no atrajo la atención de nadie,  
igual que aquella última vez,  
en una noche como ésta,

---

<sup>102</sup> (Sánchez Vázquez, Sobre arte y revolución, 1978, pág. 66) *En el apartado llamado socialización de la creación o muerte*. Este lamentable ensayo más bien corresponde a los textos socializados que nacen muertos; para usar sus propios términos editoriales.

<sup>103</sup> (Híjar, Introducción al neoliberalismo, 1998, pág. 95)



en la que alguien se lanzó al vacío.<sup>104</sup>

En diversos momentos Sánchez Vázquez rescata la categoría de trabajo en el arte como trabajo creativo, primordialmente intelectual. El texto sobre *grandeza y decadencia de la mano*,<sup>105</sup> tiene una posición no solamente dual, como se infiere del título, sino parcial y confundida frente a las complejidades del trabajo manual concreto. Por un lado, habla de una relación íntima que guarda la mano con la inteligencia; para él la mano es una prodigiosa extensión de la mente, digamos, del trabajo intelectual, incluso le abroga un "valor propiamente espiritual", además de su elegante manera de describirla (basándose en las citas como las que hace) como "instrumento de instrumentos". Sus ejemplos remiten a "la actividad del cirujano, del artesano, del pintor o del escultor". Por otro lado, habla de una mano maquina, no una extensión del cuerpo sino de la máquina que se mueve sin vida, "vacía de espíritu". Habla también de una gran mano general, abstracta, indeterminada, "idéntica a la de otro". Aunque su definición es confusa, se puede advertir que esa mano general tiene, para él, varios movimientos. Uno de ellos es el de repetirse a sí misma respecto a la cadena de montaje, otro, aunque no está dicho; el de convertirse en símbolo de lucha como puño izquierdo-izado capaz de detener a la máquina, y el tercero; el de la mano liberada de las relaciones sociales capitalistas, la mano artística, con gracia, que ha depositado en las máquinas el trabajo manual y se ha olvidado de sembrar, construir o cortar madera, debido a procesos altamente tecnificados cuyo desarrollo infinito se debería, simple y sencillamente, al rompimiento con la propiedad privada de los medios de producción. El abandono del trabajo manual y su transferencia a las máquinas automatizadas y autónomas en favor del trabajo intelectual y sensible, sería, para el autor en cuestión, la conquista del reino de las libertades frente al otro reino, el de las necesidades.

Ya cuando estamos hablando de conquista, de reino y de libertad; algo apesta en Dinamarca (*something is rotten in the state of Denmark*).<sup>106</sup> Mucha osadía burguesa marxista la de Sánchez Vázquez al hablar de la mano y negar al trabajo manual para arrojarse en la pálida y tersa mano del artista como la suya propia. La idea radical, su argumentación llevada al extremo, consiste en que todos

---

<sup>104</sup> "Los versos, escritos por el poeta Xu Lizhi en 2013, se corporizaron en él: Xu se quitó la vida el 30 de septiembre de este año al arrojarse por la ventana de su dormitorio en la ciudad de Shenzhen. Tenía 24 años. Su historia es la de muchos: fue uno, de las decenas de obreros de Foxconn -la compañía que ensambla en China el iPhone- que se mataron desde 2010 por la explotación feroz en sus plantas." (Dylan, 2014). Disponible en: <https://prensaobrera.com/internacionales/26648-china-la-juventud-se-detuvo-en-las-maquinas>

<sup>105</sup> (Sánchez Vázquez, Filosofía de la praxis., 2003, págs. 340-347)

<sup>106</sup> (Shakespeare)

tengamos la libertad de ser artistas. La república de artistas como un ideal trascendental, una construcción utópica con fuerza descriptiva y normativa que solo opera en la medida en que “no caigamos en la ilusión de querer realizarla”<sup>107</sup>, es decir, una idea impracticable, ilusa desde la praxis, que en el concreto devenir capitalista se tufea tan aristocrática como aburguesada.

Existe de fondo una idea romántica y judeocristiana de que el revolucionario, como el mártir, debe liberarse de las cadenas del trabajo enajenado, dejar de vender su propio cuerpo como fuerza de trabajo y, en lugar de esto, volverse puramente espiritual, abandonarse del cuerpo. Desde cualquier ángulo o momento, negar al trabajo manual es concordante con el discurso capitalista, así sea a favor de una humanidad sin clases, libre y creativa que se afirma a sí misma en condiciones de plenitud. Programáticamente -si es que la teoría sirve para la praxis-, negar al trabajo manual implica una pérdida de lo humano y no una afirmación, y esto aplicaría incluso en contextos posrevolucionarios. Pensar que con el rompimiento de la relación de subordinación salario-capital, entre vendedores de fuerza trabajo y compradores de ella, se puede liberar al *hombre* como creador auto afirmado, es también pensar con determinismo cuando la verdad histórica de las cosas no es tan simple, tan mecánica. Mucho menos una liberación estética, de signos y símbolos, puede pensarse así, pues cabe advertir que quienes comandan los procesos de producción y reproducción de la vida, son los capitalistas junto con los Estados nacionales, organizando el mundo de la materia y de las ideas, de las percepciones, de las sensibilidades, de los gustos y placeres, los sufrimientos y dolores, de acuerdo con sus intereses. El mundo de la sensibilidad es una de las conquistas más importantes y complejas del capitalismo.

La raíz del problema entre trabajo enajenado y trabajo creativo se encontraría en su supuesta contradicción y todas sus implicaciones. Marx estudió en profundidad el trabajo enajenado en los *manuscritos del 44*, pero lo hacen más abundantemente en los capítulos 5, 8 y en la sección quinta del Tomo 1 de *El Capital*, en donde se refiere a las limitaciones físicas, materiales, corporales y sensibles que los obreros tienen en el capitalismo; a las enfermedades, lo rutinario y desgastante del trabajo enajenado como mutilador del cuerpo y de la sensibilidad. Por otro lado, Marx se ocupa poco del trabajo creativo; la interpretación de que el trabajo creativo es uno de los horizontes del comunismo, por el despliegue de nuestras sensibilidades corporales e intelectuales como algo separado del trabajo manual, monótono, repetitivo y desgastante, es una interpretación fallida.

---

<sup>107</sup> (Hopenhayn, 1995)

Es innegable que la contradicción trabajo-capital ha llevado a una paulatina destrucción histórica del saber tanto a los trabajadores manuales como a los intelectuales, especializándolos particularísimamente. Trabajo manual e intelectual están sometidos a la misma ley general de extracción máxima de *plustrabajo*, la cual, sin embargo, tiene efectos diferenciados entre ambos: “mientras que impulsa a la descalificación máxima de trabajadores manuales, califica al máximo la proporción más pequeña posible de trabajadores intelectuales.”<sup>108</sup> Existe, en general, una tendencia capitalista hacia la pauperización de ambos trabajos, y en particular, una acentuada desigualdad entre trabajadores manuales e intelectuales y una preferencia por focalizar a la segunda forma. Esta preferencia selectiva por el trabajo intelectual tiene características concentradoras y centralizadoras; solo unos cuantos son necesarios en los apuntalamientos tecnocientíficos del patrón de acumulación capitalista, pero también el trabajo intelectual se vuelve cada vez más prescindible tanto en las economías desarrolladas como en las dependientes.

Siguiendo a Marx, la virtud del capital constante es que “la máquina cueste menos trabajo que el que sustituye.”<sup>109</sup> Esto significa que el capital variable sea remplazado por capital constante cuya eficiencia productiva no solo se asemeje, sino que sea mayor a la del trabajo vivo que reemplaza. En el capitalismo, la humanidad vista como masa de fuerza de trabajo solo tiene valor de acuerdo con su productividad, con su cuota de plusvalía que, mientras más alta, requiere menos trabajadores -menos gastos desde la perspectiva patronal- para conservar o ampliar los niveles de ganancia. Lo mismo pasa con el trabajo intelectual y todas las formas en que se compone el capital variable. Se ha dicho que las máquinas sustituirían al trabajo manual, pero la suerte es idéntica para el trabajo intelectual; según Marx y los marxistas, esto es propio de la subsunción real y total del trabajo al capital. Año con año la tasa de desempleo de trabajadores profesionalizados aumenta. Con los avances en inteligencia artificial, cada vez más, las máquinas son capaces de sustituir a los trabajadores intelectuales. Así, las máquinas, que debían ser controladas por el trabajo intelectual, serán también quienes lo controlen, contraten y evalúen. La afirmación radical marxista de que los medios de producción controlan a la fuerza de trabajo se presenta ante nuestros ojos, resplandeciente y pura como nunca. Al contrario de lo que algunas ficciones postapocalípticas afirman, la inteligencia artificial no constituiría ningún riesgo sistémico; todos los robots serían capitalistas.

---

<sup>108</sup> (Maignien, 1977, pág. 64)

<sup>109</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 317)

Lejos de liberar a la humanidad, el desarrollo de las fuerzas productivas ha marcado su grado de explotación y control. “Los modos de producción feudal y burgués están íntimamente relacionados con las respectivas formas de división entre mente y mano características de cada una de ellas.”<sup>110</sup> Gracias al desarrollo de las fuerzas productivas en la producción y en la reproducción, el capital sentó sus reales y la división del trabajo manual-intelectual, la *composición técnica del capital variable*,<sup>111</sup> se reveló de forma distinta a las de los modos de producción anteriores, desviando la atención de la condición estructural en el capitalismo en aras de un discurso de modernización que acompaña a las relaciones sociales. En el discurso de la modernidad capitalista, el obrero quedó aparentemente “libre” de elegir si especializarse en trabajos manuales o intelectuales. La división del trabajo entre manual e intelectual en el capitalismo se complejizó al involucrar a las relaciones sociales, al ser intervenido por un discurso del poder que enfatiza la libertad y autonomía de las clases dominadas, ocultando lo concreto y determinante de su condición estructural.

Una referencia histórica puede ayudar a entender las complejidades relacionadas con la división entre trabajo manual e intelectual; “en la antigua comunidad india el trabajo está dividido socialmente sin que los productos se conviertan en mercancías.”<sup>112</sup> Las implicaciones de esta afirmación son profundas en tanto se advierte que la división entre trabajo manual e intelectual corresponde a los orígenes de la civilización, lo que no sucede con la mercancía, el mercado o el dinero, aunque sí con el intercambio de objetos simbólicos, en los cuales el símbolo que representan es más importante que el objeto mismo. Es posible apoyar la afirmación de que no basta con suprimir a la mercancía, al mercado o al dinero para suprimir la división del trabajo entre manual e intelectual. Es falsa, por lo tanto, la aseveración de Maignien, de que las contradicciones entre trabajo manual e intelectual estén determinadas por la ley del valor.<sup>113</sup> Yendo más allá, se podría decir que no basta con romper la división social clasista para suprimir la contradicción entre trabajo manual e intelectual, sino que el problema requiere afrontarse específicamente. La tarea histórica mayor consiste no solo en destruir a la sociedad de clases sino en revolucionarla hacia la desaparición de toda división social, ya sea administrativa, económica, jerárquica, política, intelectual, artística, doméstica, rutinaria, manual, sexual, genérica, racial, especista, entre otras.

---

<sup>110</sup> (Sohn Rethel, 1980, pág. 18) Sohn Rethel cita a Marx.

<sup>111</sup> (González Rojo, 1977, pág. 20 y 21)

<sup>112</sup> (Maignien, 1977, pág. 13) Citando a Marx, en *El Capital*.

<sup>113</sup> “...la organización y las contradicciones de este trabajador colectivo (entre otras la del trabajo intelectual y trabajo manual) están determinadas por la ley del valor.” (Maignien, 1977, pág. 15)

Ontológicamente la división del trabajo manual e intelectual tampoco es correcta, como ya se ha dicho, funcionan juntos indisolublemente. Concretamente en la estructura social capitalista esta división forzada se presta a complejidades en el terreno real; así como hay artistas asalariados, también hay trabajadores manuales con excelentes aptitudes artísticas -como el poeta suicida Xu Lizhi-. El trabajo manual e intelectual se encuentran dialécticamente mezclados en la práctica social humana y en ambos la sensibilidad propia del humano está presente.

Mientras tenga la posibilidad de acudir a instituciones enfocadas al desarrollo técnico de los procesos productivos y reproductivos de la vida social, la mercancía fuerza de trabajo puede poseer cualidades propias del trabajo intelectual e ingresar a espacios delimitados que son interpretados como un *ascenso* social en términos de movilidad dentro de la estructura capitalista. Por otro lado, la neutralidad del trabajo intelectual y el *avance* y *bienestar* social que supuestamente implica, no lo es, en tanto una clase social específica, dueña de los medios de producción, se apropia de ellos, y los utiliza como mecanismos de explotación y de reproducción sistémica. “La sociedad aparece entonces como un amplio campo natural y eterno en el que <la ciencia progresa> y distribuye a su vez, desde la cúspide de su proceso autónomo, el maná de sus descubrimientos e inventos, fecundando el proceso productivo.”<sup>114</sup>

La relación CC/CV nos hace entender mejor la relación trabajo manual/intelectual en sus contradicciones y antagonismos. El desarrollo del capital constante resulta en el aumento de la plusvalía relativa, y una disminución del tiempo de trabajo socialmente necesario en las jornadas laborales por parte de los trabajadores simples-manuales, los poseedores únicamente de su fuerza de trabajo. Al mismo tiempo, de un aumento de la productividad del trabajo intelectual y con ello una pérdida del valor de la fuerza de trabajo intelectual. He aquí otra contradicción, que en la medida en que el trabajo intelectual desarrolla al capital constante, a la tecnificación de los procesos, ese mismo trabajo intelectual pierde valor con esa misma tecnificación de los procesos. Esa misma contradicción opera del lado de los trabajadores manuales, que en tanto van adquiriendo experiencia se vuelven más productivos, lo que conlleva una pérdida del valor de su fuerza de trabajo. Es posible decir que el trabajo intelectual, aun siendo explotado, responde a los intereses capitalistas de incremento de la tasa de ganancia disminuyendo el valor de la mercancía producida, de la mercancía fuerza de trabajo manual y de su propia fuerza de trabajo intelectual, también mercancía.

---

<sup>114</sup> (Maignien, 1977, pág. 45).



Ha sido el pensamiento liberal, en donde se auto ubica la intelectualidad, junto a las luchas populares, lo que ha logrado, por ejemplo, la reducción de la jornada laboral que iba de 16 horas, hasta las ocho que se tienen actualmente. El mismo pensamiento liberal apoyado de las luchas populares formalizaron la relación entre trabajadores y poseedores de los medios de producción a través de contratos; lo que antes era la compraventa de personas para obligarlas a trabajar indeterminadamente hasta la muerte, ahora aparece como un contrato por tiempo determinado, también hasta la muerte, prolongando el descanso y con ello la esperanza de vida de la población. Con esta prolongación de la esperanza de vida el capitalismo amplió su mercado lo mismo que la población mundial tendió a crecer. La introducción de las máquinas en los procesos productivos redujo la necesidad de capital variable, pero los ímpetus capitalistas por conquistar nuevos mercados volvió a requerirla hasta el momento actual en que se presenta el desempleo más grueso de la historia frente a la más alta intensidad productiva de la fuerza de trabajo que realiza actividades monótonas frente a máquinas sofisticadas, autónomas, programadas, lo mismo que frente pantallas de computadoras, en jornadas que, generalmente, rebasan las ocho horas. Mantener la idea de que las máquinas sustituirán el trabajo manual, mutilador, es una charada del pensamiento liberal con las correspondientes reminiscencias judeocristianas y románticas a la que desafortunadamente se han adherido muchos pensadores marxistas y anarquistas del siglo pasado.

La capacidad creadora de valor, propia de la fuerza de trabajo, suele distanciarse teóricamente del trabajo creativo, en donde supuestamente lo que interviene primordialmente, además de la creación de valor, es la creación de elementos estéticos, ideológicos, significativos en una sociedad determinada. Se sobreinterpreta en estos términos el hecho de que el trabajador asalariado, industrial por ejemplo, no sea dueño de los medios de producción ni de sus propios movimientos, alquilados al capricho del patrón por un tiempo determinado, así sea en el *chain work* o en el *brain work*<sup>115</sup>, como en el *contrato de hora cero*. Así sea

---

<sup>115</sup> "El trabajador asalariado autónomo (*chain workers*). Esta primera categoría encierra todas las prestaciones de trabajo subordinado definidas como «atípicas», o bien caracterizadas por la precariedad salarial y contractual, sometidas a formas desiguales de contratación individual, sin tutelas ni garantías, en las que los individuos están solos frente a la arrogancia patronal, como si fuesen trabajadores autónomos. (...)

*El trabajador (artesano) «biopolítico» de la subjetividad (brain workers)*. Esta segunda categoría subjetiva hace referencia a todas las prestaciones laborales fuertemente caracterizadas por actividades cognitivo-relacionales, en las que el uso de las cogniciones lingüístico-cerebral-experienciales recuerda a las competencias individuales que los artesanos de los primeros años del siglo pasado debían tener para poder desarrollar su «oficio». La diferencia está en el hecho de que hoy los saberes dependen *de*, y están estrechamente relacionados *con*, la vida de los sujetos, con el *bios*, y no tienen que ver únicamente con las

en condiciones de semi-esclavitud hay que tener reservas en cuanto a la supuesta des-sujetización absoluta que implica la subsunción total del trabajo al capital en una sociedad disciplinaria de control biopolítico y bioeconómico. Ya sea como resquicios de creatividad propios del funcionamiento del cerebro, de subterfugio, el trabajador se *fuga* en sus pensamientos de las condiciones de (semi)esclavitud impuestas. El acompañamiento de la intensidad laboral y la máxima extracción de plusvalía con la reproducción del comportamiento disciplinar dominante provocan, sin duda, una fuerte carga de frustraciones que *encarcelan* al pensamiento y a las emociones si no se tiene un cauce de salida así sea relativo y enajenado, alienado, pero en donde los trabajadores puedan reconocerse y afirmarse. El obrero se afirma también en sus enajenaciones compartidas, en su breve socialización, en su relación con los hijos, por ejemplo. Sobre todo, en el capitalismo dependiente, existe una gran cantidad de estrategias de sobrevivencia económica que los mantiene creativos, aunque no salgan del sistema capitalista. La propia economía informal, al buscar mecanismos de venta fuera de la hacienda pública, forma parte de esto. El error es considerar que el trabajo creativo solo puede darse en la superación del capitalismo y la “liberación” del obrero respecto a sus condiciones sociales de enajenación. Se requiere de creatividad, imaginación, pasión y arrojo para luchar por la transformación radical del mundo hacia el comunismo, y muchos obreros lo hacen. El propio Marx no hubiera podido afirmar al obrero como sujeto revolucionario negando al mismo tiempo al trabajo manual, concreto, determinado.

“El *análisis del proceso de producción en sus fases especiales* coincide aquí por entero de la *descomposición de un oficio manual en las diversas operaciones parciales que lo integran*. Pero sean simples o complejas la ejecución de estas operaciones conserva su carácter *manual*, dependiendo por tanto de la fuerza, de la destreza, la rapidez y la seguridad del obrero individual en el manejo de la herramienta. El oficio manual sigue siendo la base de todo.”<sup>116</sup>

Los propios obreros saben que serían más creativos si ellos mismos se ocuparan de definir las condiciones económicas, ideológicas y políticas de una sociedad que responda a las necesidades físicas e intelectuales de toda ella, sin relaciones de propiedad privada, de explotación, ni de clases antagónicas. Al luchar revolucionariamente contra toda opresión, luchan por expandir su creatividad. Sin embargo, los ceramistas, enajenados y creativos, no definen sus circunstancias de esta forma.

---

habilidades manuales.” En términos de Fumagalli una actualización de la diferencia entre trabajador manual e intelectual. (Fumagalli, 2010, pág. 245 y 246)

<sup>116</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 274)

En un futuro ultra tecnologizado, postindustrial, el trabajo cerámico, por ser una conjunción de trabajos manuales simples, posiblemente será realizado por las máquinas de forma casi completa. Perderá su condición de trabajo manual convirtiéndose solamente en un trabajo simple.<sup>117</sup> En algunos casos ya existe una producción de cerámica ultra industrializada y en otros la arcilla es utilizada para impresoras 3D. En ese futuro, el ceramista no tendrá que ensuciarse o resecaarse las manos, si conservara ese nombre sería por nostalgia pues se dedicaría solamente a diseñar formas y acabados en una computadora mientras millones de personas remanentes, viejos ceramistas, morirían lentamente en campos de concentración de la pobreza, en lo que antes fueron sus comunidades.

## División del trabajo manual e intelectual y rotación

“...dando así realidad aquella desazonadora fábula de Menenio Agrippa, en la que vemos a un hombre convertido en simple fragmento de su propio cuerpo.”<sup>118</sup>

Marx explica la transformación de los artesanos en empresarios y la consecuente división del trabajo en párrafos como el que sigue:

**Cada uno de estos artesanos (asistido si acaso por uno o dos oficiales) hace la mercancía en su totalidad, ejecutando, por tanto, todas las operaciones necesarias para su fabricación. Este artesano sigue trabajando lo mismo que trabajaba en su taller. Hasta que sobrevienen diversas causas externas, que obligan a utilizar de otro modo la concentración de los obreros en el mismo local y la simultaneidad de sus trabajos. Se quiere, por ejemplo, entregar dentro de un plazo una cantidad más o menos grande de mercancías terminadas. Para lograrlo, se *distribuye* el trabajo. En vez de hacer que un mismo oficial ejecute, una tras otra, todas las operaciones, estas se desglosan, se aíslan, y separan en el espacio, confiándose cada una de ellas a un oficial distinto, para que entre todos, en régimen de cooperación, fabriquen la mercancía deseada. Esta *distribución* que comienza siendo casual, se repite, acredita ventajas especiales, y, poco a poco, va cristalizando en sistema, bajo la forma de *división del trabajo*. De producto *individual* de un artesano independiente, que lo hace todo, la mercancía se convierte en producto *social* de una colectividad de artesanos, especializados cada uno de ellos en una operación parcial distinta.**<sup>119</sup>

Los espacios conquistados por el capital productor de mercancías incrementaron el circulante y con ello la ganancia comercial, lo que requirió una ampliación de los

---

<sup>117</sup> El trabajo simple es común denominador de los cualitativamente diferenciados trabajos concretos y de los trabajos complejo e intelectual. Para Acha, de forma similar a la planteada por Marx, el trabajo simple puede funcionar como unidad de medida.

<sup>118</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, págs. 293-294)

<sup>119</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 237)

procesos tanto de producción como de distribución. Sobre todo, la expansión capitalista va imponiendo una lógica de transformación de los procesos sociales hacia la división social en clases y la subordinación. Sin embargo, esto no ha carecido de tensiones entre las propias clases dominantes. “El régimen gremial de la Edad Media quiso impedir violentamente la transformación del maestro artesano en capitalista poniendo una *tasa máxima* muy reducida al número de obreros que cada capitalista podía emplear.”<sup>120</sup>

Con un candor indescifrable, la economía *main stream* entiende estos procesos como el desenvolvimiento y desarrollo natural de las sociedades, progresivo y ascendente; pero el propio Marx sabe que se trata de los mismos procesos violentos bajo formas novedosas, y que el desarrollo del capitalismo en Europa no se podría lograr de la misma manera fuera de ella. ¡Ponga atención mi compadre, que ahí vienen nuevos negreros!<sup>121</sup>

Insertándose en el registro histórico referido, que el artesano requiera de una mayor cantidad de obreros altera su manera de entenderse dentro del proceso productivo. La cantidad de obreros es importante cuando las diferencias puramente cuantitativas “se vuelcan en cualitativas”. El artesano ya no se identifica con la clase obrera sino con la capitalista, alejándose de todo trabajo para gozar de la ganancia fruto de la explotación, y actúa en consecuencia. Ya como capitalista, escoge como capataz a un obrero particularmente dócil y obediente con él, pero agresivo con sus compañeros, y le dice al oído; “ya no eres más un obrero, eres mejor, estás por encima de ellos, recibirás mayor salario, ya no necesitarás tus toscas manos para trabajar, solo tus ojos y tu boca”.

El capitalista que ha sido artesano ha tenido conocimiento sobre el proceso productivo en su totalidad, pero con el crecimiento de la empresa, con el cambio cualitativo, irá requiriendo personal de nuevo tipo que atienda labores administrativas, jurídicas, de supervisión, entre otras, para estar a tono con los cambios del sector y del propio modo de producción dominante que va masificando universidades, bancas de crédito y demás instituciones complementarias. Trabajadores intelectuales servirán como mediadores directos entre la clase obrera y la capitalista, por lo tanto, la diferencia entre trabajadores intelectuales y manuales no solo es técnica, sino sobre todo posicional dentro de la estructura. Los trabajadores intelectuales se van convirtiendo en fuerza de mando y factor coactivo para mantener y acrecentar la capacidad de explotación

---

<sup>120</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 274)

<sup>121</sup> Fragmento de la canción Samba Landó, de Inti Illimani.

sobre los obreros manuales, y sobre ellos mismos.

La manufactura crea, pues, en todos los oficios que se asimila, una clase especial de obreros, la de los llamados *peones*, que no tenían cabida en la industria artesana. A la par que fomenta hasta el virtuosismo las especialidades parciales y detallistas a costa de la capacidad conjunta del trabajo, convierte en especialidad la ausencia de toda formación. La escala jerárquica del trabajo se combina con la división pura y simple de los obreros en obreros *especializados* y *peones*. Los gastos de educación de estos desaparecen; los de los primeros disminuyen respecto al artesanado, al simplificarse sus funciones. El resultado, en ambos casos, es la disminución del *valor* de la fuerza de trabajo.

(...)

La verdadera manufactura (...) crea una jerarquía entre los propios obreros. (...) la manufactura lo revoluciona desde los cimientos hasta el remate y muerde en la raíz de la fuerza de trabajo individual. Convierte al obrero en un monstruo, fomentando artificialmente una de sus habilidades parciales, a costa de aplastar todo un mundo de fecundos estímulos y capacidades.

(...)

Las potencias espirituales de la producción amplían su escala sobre un aspecto a costa de inhibirse en los demás. Lo que los obreros parciales pierden, se concentra, enfrentándose con ellos, en el capital. Es el resultado de la división manufacturera del trabajo el erigir frente a ellos, como *propiedad ajena* y *poder dominador*, las *potencias espirituales* del proceso material de producción. Este *proceso de disociación* comienza con la cooperación simple, donde el capitalista representa frente a los obreros individuales la unidad y la voluntad del cuerpo social del trabajo. El proceso sigue avanzando en la manufactura, que mutila al obrero, al convertirlo en obrero parcial. Y se remata en la gran industria, donde la ciencia es separada del trabajo como potencia independiente de producción aherrojada al servicio del capital.<sup>122</sup>

Los párrafos anteriores hacen palmaria la crítica de Marx hacia la división del trabajo, una crítica pertinente todavía pues los esfuerzos que se hicieron en la Cuba de Ernesto Che Guevara y en la China de Mao Zedong, el siglo pasado, o en las comunidades autónomas y autogestionarias de la actualidad no han sido suficientes y parecen lejos todavía de iniciar un proceso profundo por intentar siquiera plantear la resolución a fondo de dicho problema.

Para continuar con esto y demostrar la forma en que la Crítica de la Economía Política había naturalizado dicho problema en el capitalismo, Marx cita a Ferguson, maestro de A. Smith, en su obra *History of civil Society*, Edimburgo 1757: “La ignorancia es la madre de la industria y de la superstición. La reflexión y el talento imaginativo pueden inducir al error, pero el hábito de mover el pie o la mano no tiene nada que ver con la una ni con el otro. Por eso donde más prosperan las manufacturas es allí donde se deja menos margen al espíritu, hasta

---

<sup>122</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, págs. 284-285, 293, 294)



el punto de que el taller podría *ser definido como una máquina cuyas piezas son hombres*.<sup>123</sup>

Posteriormente cita a J. D. Tuckett en *A History of the Past and Present State of the Labouring Population*, Londres, 1846: “En efecto, a mediados del siglo XVIII había manufacturas en las que, para ciertas operaciones sencillas, pero que encerraban secretos fabriles, se daba preferencia a los operarios medio idiotas.”<sup>124</sup>

Inmediatamente después cita a Adam Smith “Un hombre que se pasa la vida ejecutando unas cuantas operaciones simples... no tiene ocasión de disciplinar su inteligencia... Va convirtiéndose poco a poco y en general en una criatura increíblemente estúpida e ignorante. (...) Y, sin embargo, es este el estado en que tiene *necesariamente* que caer el trabajador pobre (the labouring poor), es decir, la gran masa del pueblo, en toda sociedad industrial y civilizada.”<sup>125</sup> Las cursivas son de Marx y señalan la destacada importancia que da a la necesidad de que esto sea así según Smith. Dice Marx en la nota al pie 47: “En mi obra *Misère de la Philosophie* he dicho ya cuanto creía necesario acerca de la relación teórica que media entre Ferguson, A. Smith, Lemontey y Say, en su crítica a la división del trabajo, a la par que estudio la división manufacturera del trabajo como *forma específica del régimen capitalista de producción*.”<sup>126</sup> Al respecto señala Marx, “Por tanto, aunque por un lado represente un progreso histórico y una etapa necesaria en el proceso económico de formación de la sociedad, por otro lado es un medio de explotación civilizada y refinada.”<sup>127</sup> Esto quiere decir que el capitalismo admite esta restricción de las capacidades intelectuales de sus obreros como una condición del desarrollo de la riqueza material, vinculada indisolublemente a la “riqueza intelectual”. La pregunta sería ¿cuánta gente vive en la idiotez de su vida monótona para que otros puedan acudir a la universidad?, o, en el sentido más profundo de la alienación, enajenación y mistificación, el capitalista es un idiota que idiotiza desde la propiedad de los medios de producción. Lo que se ha llamado “división del trabajo” es en realidad la mutilación de los obreros junto con la mutilación de la sociedad entera.

Sobre la rotación del trabajo, en su nota al pie número 51, Marx refiere: “Hegel tenía ideas muy heterodoxas sobre la división del trabajo. En su *Filosofía del*

---

<sup>123</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 295)

<sup>124</sup> Ibidem

<sup>125</sup> Ibidem

<sup>126</sup> Ibidem

<sup>127</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 297)

*Derecho*, dice: ‘Por hombres cultos debemos entender, ante todo, aquellos que son capaces de hacer lo que hacen otros’<sup>128</sup>

Hace referencias incluso a Platón, al referir: “La *República* de Platón, en lo que se refiere a la división del trabajo, como principio normativo del Estado, no es más que la *idealización ateniense del régimen egipcio de castas*”<sup>129</sup>. Lo mismo con Tucídides en la nota 57, donde quedan explícitos una serie de argumentos en contra de la rotación del trabajo, al decir, por ejemplo: “La navegación es un arte como otro cualquiera y no puede practicarse como *ocupación secundaria* a ratos perdidos, sino que, lejos de ello, debe ser incompatible con toda ocupación accesoria”<sup>130</sup> Respecto a Jenofonte, en la misma nota a pie: “Es materialmente imposible que un hombre que se ocupa de tantas cosas, las haga todas bien. En cambio, en las grandes ciudades, donde cada operario encuentra *muchos clientes*, no necesita para vivir más que un oficio.”<sup>131</sup>

Contra la rotación del trabajo menciona también a Andrew Ure y el dogma escolástico del orden de la división del trabajo “La naturaleza humana –exclama el amigo Ure- es tan imperfecta, que los obreros más diestros son también los más tercos y los más difíciles de manejar y por tanto los que mayores daños infieren al mecanismo global con sus cabezas alocadas”<sup>132</sup>

El asunto de la rotación es un tema central que antecede al capitalismo y que, por supuesto se da también en el artesanado desde tiempos antiguos. Probablemente en tiempos antiguos se daba de forma más naturalizada. Es importante traer a cuento lo que Engels señala en cuanto a las divisiones sociales en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Lo que crea las divisiones en realidad es la domesticación de plantas y animales que obliga a un grupo de personas a defender un territorio. La defensa del territorio, la tierra como lugar de expansión y de dominio, en tiempos futuros, y en el comunismo, tendrá que difuminarse, respetando a las comunidades existentes, no ya Estados, sino a la composición social comunitaria auto-organizada sobre la base de la propiedad común y de la rotación común de los trabajos manuales e intelectuales. Es lógico pensar que si la propiedad es común el trabajo debe de serlo de forma rotativa, de lo contrario sería la propiedad común frente a la propiedad privada de trabajos concretos y por lo tanto, de los medios intelectuales de la producción, lo que llevaría a una predominancia de la maquinaria y de la tecnología.

---

<sup>128</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 296)

<sup>129</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 299)

<sup>130</sup> *ibidem*

<sup>131</sup> *ibidem*

<sup>132</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 300)

En palabras del anarquista norteamericano Murray Bookchin:

**Una comunidad relativamente autosuficiente, que dependiera visiblemente de su entorno como medio de vida, adquiriría un nuevo respeto por las interrelaciones orgánicas que la sustentan. A largo plazo, creo que el intento de aproximarse a la autosuficiencia resultará más eficaz que la exagerada división nacional del trabajo que prevalece actualmente. Aunque, sin duda, habrá muchas duplicaciones de pequeños bienes manufacturados de una comunidad a otra, la familiaridad de cada grupo con su medio ambiente local y su raigambre ecológica favorecerá un uso más inteligente y más amable del medio ambiente. A mi juicio, lejos de generar un cierto provincialismo, este relativo autoabastecimiento creará una nueva pauta para el desarrollo individual y comunal: una unidad con el entorno que revitalizará a la comunidad.**

La rotación de las responsabilidades cívicas, vocacionales y profesionales estimulará los sentidos en el plano del ser individual, creando y redondeando nuevas dimensiones del auto- desarrollo. En una sociedad completa podremos aspirar a crear hombres completos: en una sociedad total, hombres totales. En el mundo occidental, los atenienses, a pesar de todas sus limitaciones, fueron los primeros en ofrecernos esta noción de totalidad.<sup>133</sup>

## **Valorización de la estética vs valor social de la estética**

Al ser el arte y la artesanía representaciones sociales determinadas históricamente, un procedimiento de método de la ortodoxia marxista para su estudio desde el materialismo histórico, obliga a deshacer la abstracción de que la sociedad existe como una sola,<sup>134</sup> siquiera como la concreción abstracta de intereses e individuos diversos que conforman realidades abigarradas cuyos resultados estéticos aparecen desordenadamente en sus manifestaciones por excelencia (artes, artesanías o diseños), validadas, sencilla y burdamente, por ser ellas mismas *las formas en que la sociedad habla a sí misma de sí misma*.

Lo representado en la sociedad no es lo mismo que lo que las sociedades representan, si seguimos una de las argumentaciones contenidas en la *Dialéctica de lo concreto*, de Karel Kosik. Lo primero se encuentra mistificado, oculto, y responde a los intereses hegemónicos capitalistas que intentan hacer conciliar a la explotación económica y la opresión política con diversos signos y significados de la *pseudo-concreción* que promueven estabilidad social basados en la conformación de Estados-Nación de amplio espectro y relaciones internacionales

---

<sup>133</sup> (Bookchin, 1978, págs. 116-117)

<sup>134</sup> “La población es una abstracción si de lado, por ejemplo, las clases de que se compone. Estas clases son, a su vez, una palabra vacía si desconozco los elementos sobre los cuales reposan, por ejemplo, el trabajo asalariado, el capital, etc.” (Marx, Introducción general a la crítica de la Economía Política / 1857, 1989, pág. 50)

que se conjugan política y económicamente con las grandes empresas nacionales-trasnacionales públicas o privadas. Para determinar lo segundo, lo que las sociedades representan, es necesario preguntarse cuando menos, quién habla a quién, cómo y para qué; es necesario saber lo que es la sociedad de acuerdo con quiénes la componen y cómo se relacionan.

Según el propio Luckács en su *Ontología del ser social*, la intención político-económica tiene trascendencia sobre la estética. Las político-económicas son intenciones que preceden a las conmovedoras libertades de acción y de decisión de los artistas y, en general, de quienes integran una sociedad determinada.

El marxismo refuta al individualismo y argumenta en sentido de la producción y realización colectiva, de acuerdo, tanto con las representaciones e intereses conscientes de las propias colectividades, como con la conformación específica del capitalismo. Esta perspectiva hace afirmar que toda manifestación estética es una combinación entre la forma específica de los procesos de trabajo y la reproducción de la totalidad capitalista. Esto niega lo que afirma la teoría burguesa del arte; que sea producto, resultado o fin de un proceso individual y aislado que lo ha creado mágicamente.

Lo notoriamente grave y nada casual, es que esta concepción burguesa aplica para la producción capitalista en general; los verdaderos productores, los que imprimen valor-trabajo al proceso productivo son negados y son ajenos respecto a los beneficios que la empresa capitalista implica; beneficios apropiados por individuos públicos y privados, gobernantes y empresarios. La concepción del artista como un mago que combina distintos elementos de la realidad para producir finalmente una obra capaz de sintetizar y concentrar sensibilidades es idéntica a la concepción burguesa que considera que al combinar la fuerza de trabajo con los medios de producción se consigue, como por *arte de magia*, la obra de arte más excelsa para el capitalismo; la ganancia. La obra de arte, lo mismo que la ganancia, implican la síntesis y el resultado de un proceso social específico. Por eso el capitalista ve al artista como un hijo, como una representación curiosa de la excelsitud de su espíritu e intenta imponer esa mirada en el/lo público. El empresario se considera un creador.

A escala mundial, todavía hoy existe una usurpación de los proyectos estéticos que implica la subordinación de las fuerzas productivas de las economías dominadas a los designios de los intereses capitalistas del “desarrollo a toda costa”, consigna teleológica también de los llamados socialismos del siglo pasado y de este. Pero justamente un problema de la estética burguesa se encuentra en la pérdida de su significatividad en cuanto a relevancia social, mundial y local.

Para dar un salto cualitativo, brindando elementos que evidencien las contradicciones entre valorización capitalista de la estética y valor social del proceso de producción de objetos estéticos, los procesos productivos estéticos requerirán intervenir fuera de los cánones de universalidad y modernidad, del culturalismo que es el eurocentrismo<sup>135</sup> y de los procesos de valorización para lograr procesos productivos con una estética concentrada no eurocéntrica ni individualista que responda a sus determinaciones sociales de forma crítica y constructiva. La estética, para ser apropiada por los productores, debe incorporar los procesos productivos a la lucha.

En términos de Amílcar Cabral,<sup>136</sup> la lucha de liberación es un acto estético de la historia, de las relaciones de clase y hasta del desarrollo de las fuerzas productivas que permite a las sociedades determinar libremente el modo de producción más adecuado para su propio desarrollo.

Lo revolucionario en términos de producción estética, radica en la socialización de los medios de producción material e intelectual e implica procesos sociales cuyas propiedades sean compartidas por quienes participan en ellos y por el grueso de la sociedad que se identifique, sí con el resultado del proceso, pero sobre todo con el proceso mismo, es decir con los productores y los medios de producción. Haríamos creaciones colectivas de sociedades organizadas acordadamente en horizontalidad, rotativas de todos los trabajos y procesos sociales, cuya valía más importante estaría en el significado social del proceso, siempre incompleto pero catártico, lleno de itinerancias, lugares comunes, comunitarios y comunistas.

## **Unicidad, originalidad y no repetibilidad**

-Crear es robar... -se decía Utuquel en voz alta para poner de su parte, al aceptar su condición de humilde artista robador de cosas sabidas y olvidadas, a los visibles invisibles agoreros que en alguna parte celebraban consejo para calificar las tablillas-. Crear es robar, robar aquí, robar allá, robar en todas partes en grande y en pequeño, cuanto se necesita para la obra de arte. No hay, no existe, obra propia ni o-ri-gi-nal – enfatizó, en los juegos de pelota había oído a los

---

<sup>135</sup> (Amin, El eurocentrismo, crítica de una ideología, 1989)

<sup>136</sup> (Varela, 1985)

murciélagos censurar a los Mascadores de Luna que creían encabezar escuelas poéticas originales-<sup>137</sup>

Dentro del sistema capitalista las “obras de arte” gozan de excepcionalidad entre las mercancías en general, producidas industrialmente en serie, de forma masiva. Los criterios de esta excepcionalidad en el arte suelen aducir a la unicidad, originalidad y no repetibilidad de cada uno de sus productos. Sin embargo, cada una de estas atribuciones resulta endeble desde la perspectiva social y filosófica del materialismo histórico.

El criterio de “originalidad” nos remite a lo que comúnmente se denomina el *origen* de este universo, el cual se remonta, de acuerdo con las teorías de Einstein, a la *singularidad* cuya intensa concentración provocó el “big bang”, la luz, la materia, la energía y la oscuridad específica. Comparten esta noción de *origen*, “el origen de la vida” de Oparin, o “el origen de las especies” de Darwin. Estos son algunos de los orígenes que conocemos como humanidad y de los cuales podemos dar cuenta con teorías que los validan. Preguntarse sobre el “origen del origen” hasta la saciedad, se vuelve un ejercicio ocioso; para el materialismo vale con decir que tal primer origen no puede existir, sino que la materia siempre ha estado ahí, transformándose.

El punto más lejano en el tiempo de la realidad que conocemos está, teóricamente, en ese *origen* de este universo, ese momento originario a partir del cual todos somos originales. Esa originalidad es única e irrepetible de suyo a cada momento. Las cualidades de unicidad y no repetibilidad en el universo son referidas por Echeverría al comienzo de su ensayo sobre *la concreción de lo humano*<sup>138</sup>, diciendo; “No hay dos copos de nieve que sean iguales el uno al otro; no hay dos abejas que cumplan de manera igual el mismo programa de vida que les adjudica su especie. Una abeja, lo mismo que un copo de nieve, son hechos individuales, irrepetibles en su singularidad. Y así lo es también cualquier ser humano: cada uno, un ser único.”<sup>139</sup>

En el párrafo citado, la validez universal de la singularidad no está en entredicho, alcanza a todas las formas de la realidad concreta, tanto, que se vuelve obvia. Esa singularidad, lejos de cuestionarse, se vuelve una condición característica sin la cual el andamiaje teórico de lo que inmediatamente después llamará individualidades concretas en reciprocidad<sup>140</sup> -base de conceptos trascendentales

---

<sup>137</sup> (Asturias, 1976, pág. 49), fragmento del cuento “Leyenda de las tablillas que cantan”.

<sup>138</sup> (Echeverría, 2010)

<sup>139</sup> (Echeverría, 2010, pág. 111)

<sup>140</sup> “El núcleo esencial de la idea de una individualidad concreta se encuentra en el concepto de reciprocidad. Concreto es el ser singular que se encuentra inmerso en un proceso en que él, con su estar ahí y actuar, se



en su teórica como *identidad y cultura*-, no sería posible. Además, esa singularidad, desde su perspectiva, es lo que posibilita la concreción que, pasando por lo particular, llegará hasta lo universal concreto.

La condición de no repetibilidad se relaciona inexorablemente con el espacio y el tiempo en este universo, sin embargo, su unidad de medida es algo tan efímero e inasible como el instante que es este, acaba de ser y sigue siendo. Intentar penetrar el instante resultará poco efectivo para la comprensión de la realidad, por otro lado, la noción de pasado es tan importante como las de presente y futuro, y todas ellas amalgaman un sentido social que permite comprender a la realidad tal cual existe para nosotros de una manera más completa, de ahí la importancia de la historia. La originalidad, unicidad y no repetibilidad, lo mismo que la singularidad y la individualidad, con lo instantáneo e inmediato que conllevan, concuerdan de modo muy exacto con el fetichismo, que es presentista y aparente, y que oculta las relaciones sociales del modo de producción capitalista basadas en la explotación.

La sociedad en general no es absoluta como lo son la unicidad, la no repetibilidad y la originalidad, que existen efectivamente en relación con el absoluto abstracto y operan inmanentemente dentro del universal concreto lleno de prácticas sociales para las cuales no representan importancia en cuanto a sus determinaciones, continuidades, o parámetros. Para lo universal concreto, en términos prácticos, es más importante la práctica social que el individuo singular que la realiza. Dice Marx al respecto; “La concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos y la consiguiente supresión de estas dotes en la gran masa es una consecuencia de la división del trabajo. Si, incluso en ciertas condiciones sociales, cada cual pudiera llegar a ser un pintor magnífico, esto no excluiría, ni mucho menos, el que cada cual fuese un pintor original, con lo que también en este punto *quedaría reducida a un puro absurdo la distinción entre el trabajo ‘humano’ y el trabajo ‘único’*.”<sup>141</sup>

Fidel Castro, ese hombre distinguible por su altura, barba, nariz o frente, fue un individuo capaz de muchas cosas, entre ellas, impulsar una revolución socialista en su país. Pero la revolución no la hizo él sólo, ni ha sido la única revolución socialista con carácter nacional-internacional en el mundo. El individuo o las individualidades singulares no son quienes llevan a cabo los procesos sociales, mucho menos las revoluciones.

---

encuentra "haciendo" a los otros, alterando su existencia, y en que, al mismo tiempo, se encuentra también dejándose hacer por ellos, asumiendo de un modo u otro los intentos de cambiarlo que provienen de ellos. Concreto es el individuo que está comprometido en una historia de interacciones en la que se constituye como tal.” (Echeverría, 2010) 2º párrafo de la lección IV, *La concreción de lo humano*.

<sup>141</sup> (Marx, *La ideología alemana*, 1974, pág. 470) Cursivas propias.

Lo controlado y azaroso de las formas en que suceden los eventos físicos, cada uno de ellos singularmente, no aplica a lo social. En la sociedad es imposible experimentar, sino que son grupos de personas quienes presionan conscientemente a la realidad en el sentido de sus intereses diversos y contradictorios. Mientras más personas presionan y van sorteando las trabas que aparecen en otros sentidos particulares, es más explícita la igualdad general, somos más parecidos de lo que pensamos, incluso somos más iguales que diferentes. Pongamos el énfasis en nuestra igualdad y no en nuestras diferencias para después identificarnos como clase social.

Se considera pertinente para la interpretación social, política y estética marxista, restar importancia, si es posible hasta la insignificancia, a la idea de singularidad como única, irrepetible y original, para después identificar las afectaciones que tiene esta “merma” sobre el concepto transformado e insertado en la práctica social estética, en la que es común que se acuda a esta noción. Se considera también que, con esta “merma”, emergerán elementos políticos y sociales aplicables a la estética, pero también a la totalidad de las prácticas sociales.

En *la obra de arte*, como construcción histórica, la originalidad, unicidad y no repetibilidad constituyen su carácter y llegan a ser su elemento de diferenciación; su singularidad es exaltada. Para el sistema de las artes que transitaba de la edad media al renacimiento europeo, la *originalidad* era proporcionada por el *genio* del artista y se encontraba en materiales o técnicas novedosas dentro de la obra. El éxito de la individualización del artista llevó a que los intentos del promotor o el artista mismo por hacer destacar a la obra se dieran en espacios que, incluso, están por fuera del espacio meramente creativo de la obra, nuevos circuitos se iban abriendo. En la actualidad este fenómeno de fetichización de la obra se presenta en diversas formas; relatando las condiciones emotivas del artista cuando elaboró la obra en el contexto trágico de su hipersensibilidad a la vida, o contemporáneamente, haciendo fiestas de *cocktail* con psicotrópicos, edecanes, luces y música. Así la singularidad puede estar en la fiesta, la vida del artista, los materiales y técnicas, o la simple genialidad de una persona superdotada, la cual, tendríamos que admitir, se encuentra volando por encima de nuestras cabezas. De esta idea de *artista* pocos han salido. Digamos que, si el capitalismo desde sus orígenes la promueve, es porque corresponde idénticamente con sus intereses de atomización social. “Durante cinco siglos, los artistas han sido servidores, con algunas excepciones, de la burguesía, ‘en lo económico, porque ella manejaba el mercado cultural, e ideológicamente, porque una de las funciones ha sido, desde entonces, producir los símbolos de poder y prestigio de dicha clase’”.<sup>142</sup> Sin

---

<sup>142</sup> (Hadjinicolaou, 2005, pág. 43)

embargo, tanto el mal llamado *socialismo real*, como las teorías estéticas marxistas, tampoco se salvan de promover a los artistas como seres geniales, en términos concretos, de separar a los productores de objetos estéticos del resto de la sociedad. Bolívar Echeverría cae también en este equívoco, incluso lo reafirma, como consta en el ensayo que hace como introducción a *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*,<sup>143</sup> de Benjamin, intitulado *Arte y utopía*, también séptimo ensayo del libro *Modernidad y blanquitud*.<sup>144</sup> Dice: Ciertas obras de arte suman la característica adicional de poseer una calidad artística única e incomparable, reputada como excepcionalmente alta, que las vuelve inconmensurables con todas las demás, ajenas a toda intercambiabilidad.<sup>145</sup> El artista de la modernidad, el hombre de genio que está detrás de la obra de arte única y extraordinaria, de esa mercancía que, con su precio arbitrario, hace mofa de las leyes de la equivalencia mercantil, es el paradójico *homo sacer* profano que "oficia" esta reactualización ceremonial del sacrificio moderno.<sup>146</sup>

Sin negar la autenticidad sino colocándola en un terreno de disputa, para Benjamin, el problema -o virtud- consiste en que "el concepto de autenticidad no ceja nunca en su tendencia a rebasar al de la adjudicación de autenticidad. (Esto se muestra de la manera más clara en el coleccionista, que retiene siempre algo de servidor del fetiche y que, al ser propietario de la obra de arte, participa de la fuerza ceremonial misma.)"<sup>147</sup> De esta relación entre autenticidad real y adjudicada Echeverría no profundiza en su ensayo de *Arte y utopía*. En realidad, el acento de Echeverría se sitúa inicialmente sobre el problema de las desproporciones entre el valor de la obra y su precio, pero es lugar común y el mercado del arte consta de múltiples ejemplos en cuanto a *obras de arte* de exorbitante precio, que gozan de fortuna crítica, y que se encuentran en espacios reservados a la alta burguesía. Apreciadas como inversión, algunas de ellas habitan bodegas de seguridad bancaria en cajones especialmente fabricados para evitar el desgaste del tiempo y el encierro.

**Está demostrado históricamente que, en los peores momentos de crisis económica que ha tenido y tiene el capitalismo, el objeto artístico no se desgasta, es un valor eterno. La obra de arte, como mercancía, se acomoda muy bien a los regímenes inflacionistas, pues flota y se deja llevar a lo más alto de las olas del alza. Como cotización no ha cesado de subir. Las depresiones económicas no han afectado seriamente, hasta el momento, al mercado artístico. (...) Por esta causa, gran número de familias de la alta burguesía arruinadas por las crisis económicas, han preservado parte de su patrimonio, al haber conservado los objetos**

---

<sup>143</sup> (Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 2003)

<sup>144</sup> (Echeverría, 2010)

<sup>145</sup> (Echeverría, 2010, pág. 140)

<sup>146</sup> (Echeverría, 2010, pág. 141)

<sup>147</sup> (Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 2003, pág. 50) Nota al pie.

de arte que les pertenecen.(...) Esta situación también nos aclara la causa de por qué, durante la crisis económica de 1929-1933, las familias de la oligarquía Yanqui incrementen sus colecciones, y que en ese periodo los Rockefeller funden el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1929), la familia Vanderbilt Whitney cree el museo Whitney de Arte Americano (1930), y la familia Fuller abra, en 1933, el museo de arte de Seattle, dedicado al arte oriental.<sup>148</sup>

Según Benjamin, el arte de su época -que de alguna manera es también la nuestra- se encuentra en el instante crucial de una metamorfosis. Se trata de una transformación esencial que lo lleva, de haber sido un "arte aurático", en el que predomina un "valor de uso para el culto", a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina en cambio un "valor de uso para la exhibición" o para la experiencia propiamente estética.<sup>149</sup> En ese sentido, la obra vale como testigo o documento vivo, como fetiche dentro de un acto cúlítico o una ceremonia ritual, de la reactualización festiva que hace la sociedad del acontecer de lo sobrenatural y sobrehumano dentro del mundo natural y humano. La obra vale como detonador de una experiencia profana de la contingencia que habita en la necesidad del mundo humano-natural, la experiencia de la belleza estética.<sup>150</sup>

La novedad de Benjamin que retoma Echeverría explicativamente frente a la reproductibilidad de la obra de arte consiste en las posibilidades revolucionarias de la irredención que existe entre *el público*, que cada vez más deja de serlo para modificar su participación frente a la obra de arte. En este sentido Echeverría refiere el siguiente párrafo.

**Son masas que tienden a menospreciar la singularidad irrepitable y la durabilidad perenne de la obra de arte y a valorar en cambio la singularidad reactualizable y la fugacidad de la misma. Rechazan la lejanía sagrada y esotérica del culto a una "belleza" cristalizada de una vez por todas como la "aparición de la idea reflejada en lo sensible de las cosas"; buscan por el contrario la cercanía profana de la experiencia estética y la apertura de la obra a la improvisación como repetición inventiva. Son las masas de tendencia revolucionaria que proponen también un periodo completamente nuevo de participación en la experiencia estética.**<sup>151</sup>

La tendencia que se puede inferir es que la participación entre público y artista no solo cambie, sino deje de ser tal. No se trata de fortalecer imbricaciones ansiosas entre lo que no debe separarse inicialmente, una dicotomía histórica que ha separado al arte del trabajo, a los artistas de los trabajadores, del público. La idea revolucionaria de esas masas referidas es que hagan social la experiencia estética, que tomen en sus manos la producción de objetos estéticos como la

---

<sup>148</sup> (Suárez Suárez, 1986, págs. 47-49)

<sup>149</sup> (Echeverría, 2010, pág. 138)

<sup>150</sup> (Echeverría, 2010, pág. 139)

<sup>151</sup> (Echeverría, 2010, pág. 147)

producción de cualquier otro valor de uso necesario para la vida y reflexionen sobre ello. La experiencia estética reclama ser irredenta y creativa, con el goce des-enajenado que implica aspectos de subversión en el sentido de la lucha de clases.

## Dos correcciones terminológicas

Vale la pena examinar algunas imprecisiones terminológicas que suelen presentarse como *cabos sueltos* en la teoría marxista del arte. La cuestión terminológica, tanto de uso común como académico, por más socialmente aceptada que se encuentre, no implica el manejo preciso de los conceptos o el conocimiento exacto sobre su origen y mutaciones históricas. Las precisiones que aquí se destacan son incorporadas de forma más profunda y problematizada en el desarrollo de este mismo texto, sin embargo, señalarlas en este momento resultará útil para su manejo venidero.

- a) La primera es una distinción entre pieza, objeto estético y producto del proceso productivo. Si bien todas las piezas son objetos estéticos o un resultado del proceso productivo, el término dependerá del momento en que se haga referencia al propio proceso. Los términos señalados son diferenciables estructuralmente y en momentos precisos, por lo que no deben ser sustitutivos. En la esfera circulatoria y consuntiva estos términos son absorbidos por el de *mercancía*, pero para no confundirla dentro del “inmenso arsenal de mercancías”, le llamaremos pieza en el mercado. El término “ceramio” utilizado por algunos ceramistas,<sup>152</sup> cuyo uso en la lengua no existe según la Real Academia Española, aunque no muy popular, puede ser preciso para Latinoamérica en mayor grado que los términos *cacharros* u *obras*, siendo el primero casi despectivo y el segundo exclusivista, elitista, al remitirnos al campo del arte.
- b) La consideración terminológica por la que no se les llama artesanías ni artesanos tanto a las piezas como a los productores, tiene que ver con apartarlos de las nociones que el juicio occidental de la modernidad les adjudica, en concordancia con las concepciones de arte y artesanía definidas por las instituciones culturales internacionales controladas por los mercados y Estados. Desembarazar a las piezas cerámicas latinoamericanas de esas nociones resulta también consecuente con una necesidad de descolonización conceptual. Con todo el mérito estético, pero

---

<sup>152</sup> Como Polo Ramírez, ceramista referente de Chulucanas, Perú.

ubicándose en otra dimensión social, los ceramistas comunitarios latinoamericanos no deberían permitir llamarse artistas, ya que el arte y el artista como tales nacen en Europa como conformación simbólica de la dominación moderna, siendo el caso de los ceramistas en comunidad radicalmente distinto. En una aclaración al pie Hadjinicolaou menciona; “En lo que respecta a nuestra terminología, trataremos de evitar en lo posible términos como ‘arte’, ‘obra de arte’, ‘artístico’ e, incluso, el plural ‘las artes’, ya que todos estos conceptos pertenecen a sistemas conceptuales que nos son ajenos, tales como la estética idealista o el sistema de las *artes liberales* de la Edad Media.”<sup>153</sup>

Aunque breve, esta corrección obliga a cuestionar definiciones superficiales como las de la UNESCO,<sup>154</sup> cuya cualidad diferenciadora entre arte y artesanía consiste en que la segunda es un trabajo eminentemente manual con implicaciones claras en cuanto a su valor de uso y su valor. Parece evidente para esa institución pretendidamente global identificar al arte con el trabajo intelectual y a la artesanía con el manual, pero habrá que discutir las complejidades que existen entre trabajo manual e intelectual dentro de la estructura en que opera el capitalismo, diferenciando procesos de trabajo, de valorización y división del trabajo.

---

<sup>153</sup> (Hadjinicolaou, 2005, pág. 6)

<sup>154</sup>“Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.” (Definición adoptada por el Simposio UNESCO/CCI “La Artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera” – Manila, 6-8 de octubre de 1997). Disponible en:

<http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/creative-industries/crafts-and-design/>



## LO NEGRO Y LO INDIO EN LA CERÁMICA LATINOAMERICANA

No ha sido fácil descubrir si, para Esteban, era más importante haber sido esclavo, libertador o negro.

¿Qué era después de haber sido todo eso, al momento en que Miguel Barnet lo entrevistara, además de una persona de más de cien años?<sup>155</sup>

La cerámica negra es un acontecimiento dentro de la cerámica latinoamericana, su particular relevancia o su significado profundo colma, por mucho, la visión mercantil de un producto artesanal, tradicional, regional o nacional de éxito relativo. Su actualidad latinoamericana es también la resonancia de su significado como cerámica indígena y africana.

Cuando africanos de distintos orígenes fueron traídos a la fuerza por esclavistas europeos y mezclados en este continente, genéricamente se les llamó *negros*. Igual que los europeos llamaron genéricamente *indios* a los mexicas, zapotecas, mayas y a todas las culturas originarias de estas tierras. Ese desplazamiento marino de africanos esclavizados para trabajar en el continente americano atrae hondas posibilidades sobre la resistencia dentro de un barco, metafóricamente, de un único viaje como la vida o la humanidad.

La *Demolición del barco Oskawa por su tripulación*,<sup>156</sup> poema de Bertolt Brecht en donde la tripulación, por la escasa paga que recibía, decide no laborar, dejando el barco a la deriva próximo al naufragio, muestra ejemplarmente el deterioro del trabajo, del trabajador y una forma de resistencia. Por otro lado, está la posibilidad del *Acorazado Potemkin*, película de Sergei M. Eisenstein, en donde la tripulación del barco se amotina tomando el control, izando una bandera roja y tirando por la borda a varios oficiales. Pero la realidad suele ser más mágica, según el relato de Luis Acosta Chayapa, aimara que produce y vende hermosas ocarinas de cerámica en el mercado del cerro de Santa Lucía en Santiago, Chile:

*Hay una historia muy bonita porque en esa parte de Azapa, ante eran puro negro, negro, negro africanos, entonces decían que cómo ellos podían ser de ahí, de Chile, de Azapa, si eran negro, eran africano montuno, ¿ah? Entonce, la historia cuenta de que en el tiempo en que traían lo barco esclavo, en Arica existían solamente aimara, indígena, porque blanco que llegaba se moría porque había peste. Entonce ello lo aguantaban por eso é que vivían ahí nomás. Entonce vivían*

---

<sup>155</sup> (Barnet, 1968)

<sup>156</sup> (Brecht, 1979, págs. 30-33)

sólo lo aimara que estaban tranquilos porque, había malaria. Entonce, al frente de Arica un barco con esclavo, naufragó tonce, los esclavos se tiraron al agua, algunos murieron otros lograron llegar a la costa y se encontraron con los aimaras. Entonces los recibieron y tampoco tuvieron problemas con la enfermedad. Entonces se compartieron, ellos se fueron al fondo, ellos traían una aceituna que traían del África, una aceitunas grandes bonitas con el hueso chiquitico, que son famosas las aceitunas de Azapa. Entonce como venían de la selva ellos sabían trabajar la tierra, en cambio los aimaras no trabajaban la tierra, solamente pa comer. Entonce ello eran agricultores se avecindaron en Azapa y ahí cultivaron. Parece que entonce ahí quedaron lo negro.<sup>157</sup>

La historia que cuenta el hacedor de ocarinas Luis Acosta Chayapa es, en términos de Benjamin, la historia a contrapelo, pero además, transmitida directamente como relato, de generación en generación, entre las comunidades, entre las clases dominadas. Es una historia que existe a pesar de los libros y documentos oficiales que afirman una versión absolutamente contraria en donde el procurador de España en Perú, Don Antonio de Rivera, después de un meticuloso estudio, a fines del siglo XVII escoge esa región para producir aceitunas.<sup>158</sup>

La estética africana ha tenido reconocimiento en la medida en que importantes artistas europeos, a principios del siglo XX, la comenzaron a utilizar como referente de arte en sus propias obras, rodeados de un circuito de críticos, coleccionistas, galeristas y museos.<sup>159</sup> No es coincidencia que este fenómeno tuviera como principal antecedente la Conferencia de Berlín, en la que las

---

<sup>157</sup> (Acosta Chayapa, 2016)

<sup>158</sup> (Radio web sin límites, 2021)

<sup>159</sup> “La fecha en que el gran público descubrió el ‘arte negro’ en todas sus formas: música, artes plásticas, literatura, quizá pueda fijarse en los años inmediatamente posteriores a la primera Guerra Mundial. (...) En mayo de 1919, la galería Devambez organiza la primera exposición en París de esculturas africanas y de Oceanía. En 1920, las Éditions de la Sirène publican la *Anthologie nègre* (...) En ese mismo año, en su número 3, aparecido en abril, la revista *Action* que dirige Florent Fels da a conocer las *Opinions sur l’art nègre* de artistas y escritores conocidos: Picasso, Juan Gris, Jaques Lipschitz, Cocteau, André Salmon, Jean Pellerin; de Guillaume Apollinaire, muerto en noviembre de 1918, aparece el extracto de una crónica para el *Mercure de France* en la que, en abril de 1917, había consagrado dos páginas a la ‘escultura fetichista de los negros’. (...) El primer libro de estética consagrado a la escultura africana fue el *Negerplastik* de Carl Einstein, publicado en 1915 en Munich. Einstein veía en las estatuas negras obras ejemplares, dignas de inspirar a los artistas modernos: mientras que la escultura occidental, excesivamente influida por la pintura, había desembocado en un callejón sin salida, la escultura africana, según él, resolvía el problema fundamental de la expresión de los volúmenes; a su juicio, solo ella es la ‘verdadera’ escultura. (...) Siguiendo su ejemplo, en las artes ‘salvajes’ se buscarán sobre todo los argumentos para escapar a las convenciones reinantes. (...) además ofrecía el atractivo de lo nuevo, respondía al gusto de lo exótico. ‘Ingenuo’, ‘bárbaro’, estos adjetivos exaltaban la imaginación de aficionados que se cuidaban poco del origen exacto de cada pieza, y todavía menos de su destino originario.” (Paulme, 1974, págs. 7-9)

principales potencias europeas se reparten colonialmente el gran territorio africano casi en su totalidad. La visión paternalista de la mayoría de los artistas occidentales interpreta este saqueo y destrucción cultural como una válvula de escape estético, como lo fue en términos económicos frente al ascenso de los Estados Unidos en la escena internacional.

De ahí conquistaron cierto grado de universalidad, en la medida en que el arte del capitalismo como modo de producción dominante a escala mundial lo requería, pero esas piezas no dejaron de ser expresiones estéticas de clase, tanto como los cántaros, a las que se les impuso un “atributo” de excentricidad como condición de reconocimiento. Así, lo negro representa lo profano, lo bajo, lo malo, lo diabólico, lo que nadie está dispuesto a admitir, pero está presente. El proceso productivo de los negros, igual que el de los indígenas, corresponde al “espacio obscuro”, donde transcurre lo maléfico, lo prohibido, lo oculto, lo indescifrable, lo negativo. Son “espacios ignorados” y por lo tanto ignorantes, ininteligibles, cuyo conocimiento, cuya conciencia de su ser, de acuerdo con occidente, los sacaría a la luz. También los negros son objetos o efectos del paisaje, son elementales y desconocidos, naturales, parte de la naturaleza, adornos, trofeos.

Evidentemente esta visión no solo es reduccionista sino degradante. Las múltiples culturas africanas repartidas por todo el mundo logran, en cada parte en donde se encuentran, su propia semántica y lenguaje, sus propios lugares, imágenes y formas. *Lo negro, la negritud, la negrura*, por ser contrarias a *lo blanco, la blanquitud, la blancura*, son negadas por occidente, quien también se erige como el comandante del capitalismo y el desarrollo de la humanidad. Sin embargo, ese mismo hecho tiene y ha tenido potencial revolucionario para los negros, lo mismo que para otras razas subalternas en condiciones similares como las indígenas, que se dan cuenta que deben reafirmar y radicalizar más que matizar o conformarse con su primera negación aislándose de las formas y criterios impuestos por la cultura dominante y generando los suyos propios.

El tipo de objetos estéticos en barro negro que producen las comunidades de Pomaire y Quinchamalí en Chile, Chordeleg en Ecuador, Chulucanas en Perú, La Chamba en Colombia, o San Bartolo Coyotepec en México, por mencionar algunas, forma parte de ese reconocimiento hacia lo indígena y lo negro que no ha sido nada fácil, más bien desgarrador.

Aunque las técnicas de ennegrecido sean un lugar arcano dentro de la producción cerámica en el origen de las civilizaciones en todo el mundo, de primera instancia, el que las piezas sigan siendo negras y mantengan motivos negros e indios, obliga a que las características físicas, simbólicas, raciales de los productores se identifiquen con las relaciones sociales de producción en comunidad y sus productos.

El decorado, calado, bruñido, detallado, horneado, corresponderían entonces a una afirmación dignificante de ellos mismos, así sea como representaciones tímidas de lo negro y lo indígena al no abarcar explícitamente el sentido histórico y político de lo que representan. Esa timidez delicada y frágil de la cerámica representa también una necesidad de armonía entre la presencia y las ausencias del sujeto. Producen un sentimiento de ternura, no son piezas capaces de inquietar naturalmente a la reflexión sobre lo que representan<sup>160</sup> sino que nos colocan en la complacencia y la contemplación de todo público occidental que evita asuntos culposos. Testimonian la existencia sutil, amigable y propositiva de las comunidades que no han sido exterminadas. Para la visión paternalista hegemónica occidental que suele ser superflua, es un deber moral “ayudarlas” y por eso se extienden con facilidad discursos tan vacuos como el de no *regatear* los precios a los artesanos. La disyuntiva sobre ayudarlos o no, se transforma en la disyuntiva capitalista de comprarles o no. Todo se rige a la sombra de la ley del valor.

Las piezas cerámicas nos enajenan, nos “encantan”, no pensamos en las carencias, en las necesidades o en las luchas que representan, nos conformamos con la catarsis, con el arrobamiento de las formas. La catarsis funciona también para relajarnos y olvidarnos de la realidad, por esto los gobiernos se interesan tanto por provocarla, y en los medios de comunicación la espectacularidad es la constante que se busca. Por ello, frente a las manifestaciones estéticas comunitarias es necesario el distanciamiento brechtiano, para salir del clásico; “¡Qué bonito!” e introducir en ellas todas las problemáticas sociales con la mayor responsabilidad merecida.

Las piezas cerámicas son expresiones de sensibilidades vivas dentro de una clase social particular llena de contradicciones, dominada y oprimida, con rencores y odios que se tensan antagónicamente. Pero eso es como decir una blasfemia que nadie quiere oír, sin embargo, es lo que las piezas no pueden dejar de expresar, tensiones que van mucho más allá de los propios objetos y existen, a veces sutilmente y a veces como golpes de mazo, entre las relaciones de clases o dentro de la misma clase. El que la historia se presente como proceso contencioso cuando lo potencial se subsume a lo que es, no aplica exactamente para las piezas cerámicas que no solo contienen, sino sobre todo expresan una cantidad de experiencias de lo que fue, de las violencias que las han transformado y siguen haciéndolo. Considerando que historiar es reconstruir, ¿hasta dónde una pieza de cerámica expresa las disputas contenidas en la comunidad en que se produce?

---

<sup>160</sup> A este respecto se diferencian de las piezas del arte conceptual contemporáneo, las cuales requieren inculcar a la reflexión generalmente forzada por su posición dentro de los principales circuitos de arte en donde la “reflexión” sobre lo que representan es obligada, forma parte consustancial de ellas.

En sobrevivencia se tiene que producir y trabajar intensamente, frente a un capitalismo cada vez más brutal. La intensificación o continuidad del trabajo con barro no implica una ganancia abundante o constante que permita a los ceramistas pobres proyectar una mejoría en sus condiciones de vida en términos de consumo, siendo el consumo un elemento importante de la diferenciación social que intenta imponer el capitalismo por todos los medios. El discurso hegemónico del capitalismo señala que el poder es el poder de compra, de equiparar sus mercancías a las mercancías de quienes dominan, y este discurso permea entre los dominados; de ahí la *piratería* y la copia a las formas estéticas dominantes como el *kitsch*.<sup>161</sup>

La permanente pobreza de quienes por generaciones se han sobado el lomo para tener apenas un lugar donde vivir se ha vuelto razón por la que muchos jóvenes han preferido dejar el oficio de la alfarería,<sup>162</sup> y con ello, han desvalorado una identidad compuesta sobre la base del trabajo, la familia, los amigos, y la comunidad en general. Migran grandes distancias, en muchos casos, para dedicarse a actividades de trabajo asalariado en fábricas, que lejos de producir en los obreros la anhelada diferenciación social aspiracionista, produce indiferencia y complica el reconocimiento en el otro.

*Ese es una muy buena pregunta. En realidad, eh yo lo que estoy viendo, alcanzando a ver, como nosotros somos pues tenemos aquí bastantes familias, talleres familiares, se está viendo pue que los hijos de los artesanos algunos entonces los mismos artesanos, entonces eh, tan dejando la cerámica están yendo a las empresas por ejemplo de la uva, porque allá ven más rápido la canasta familiar.*<sup>163</sup>

La migración es uno de los motivos centrales que ha roto a las comunidades ceramistas y que pone en riesgo la reproducción misma de la actividad, es consecuencia de la necesidad económica que tienen, sobre todo los jóvenes, de buscar empleo en las ciudades debido a que los Estados neoliberales, como

---

<sup>161</sup> “...el *kitsch* se relaciona con la cuestión del gusto, en la medida en que representaría justamente el mal gusto de la clase media frente al exquisito gusto de la élite (Elias 2011, p. 41). Pese a que el *kitsch* se ha relacionado con el gusto de las clases populares, hay que señalar que el fenómeno es fundamentalmente burgués y de clase media, pese a que con el tiempo se haya convertido ‘en el estilo de vida ideal de toda la sociedad’ (Calinescu 2003, p. 240). Greenberg defendió lo propio cuando indicó que el *kitsch*, definido como ‘cultura sucedánea’, estaba destinada, según él, ‘a aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos de distracciones que sólo algún tipo de cultura puede proporcionar’ (Greenberg 2002, p. 18).” (Sarasola, 2019, pág. 176)

<sup>162</sup> (FONART, 2009)

<sup>163</sup> (Anton Flores, 2016)

tampoco los progresistas, otrora benefactores, se han preocupado realmente por apoyar la producción de objetos estéticos en comunidad. Este sueño, que se desvanece en la realidad, era propio de la propaganda de posguerra, en que el trabajador industrial asalariado, por ejemplo, tenía derecho a prestaciones, pensiones, y demás.

La otra alternativa para los jóvenes latinoamericanos que ofrece el patrón de acumulación en las economías dependientes del capitalismo actual, de acuerdo con la división internacional del trabajo correspondiente, es el narcotráfico, lo que, si bien produce diferenciación económica precisamente en el consumo, socialmente se encuentra totalmente enajenada entre la permisividad, la prohibición y la violencia de quienes están en guerra por los mercados de consumo y también por la tierra. La indiferencia e individualidad resultante de las prácticas sociales enajenadas de jóvenes que trabajan o se identifican con los *narcos* se da hacia todo; el pasado, presente, futuro, la vida o la muerte, y como práctica social es susceptible de extenderse si la realidad lo permite, aunque no sea la única o la más importante práctica enajenada de los jóvenes.

La sobrevivencia muestra el poder del determinismo económico, impuesto, trazado y formado por el mercado mundial y las formas estéticas que exige. Así la lucha por la sobrevivencia deja de ser solo por ella y se vuelve también una lucha cultural, simbólica, de clase, en donde la conciencia del productor no necesita más que lo económico propio y una estética propia para reconocerse incesantemente, para apartarse del capitalismo, para evitarlo sin tener que imponerse a él revolucionariamente, combatirlo directamente. Esto justifica que el ceramista, como indio trabajador de una estética propia, que nunca fue siervo ni esclavo, ni le debe nada a nadie, trabaje para sí. Es irreverente como cualidad suya y tiene una relación cercana con la violencia que se refleja en su obra estética. Aunque esto conduzca a la carencia económica, es entendible que las clases dominadas constantemente violentadas por la clase antagónica quieran evitar el conflicto con sus agresores. Para los ceramistas el goce estético sustituye la carencia económica, pero los occidentales en nuestra ignorante vorágine insaciable les exigimos otras formas estéticas, contextos más extensos, más universales desde nuestra visión estética supuestamente excelentísima e impune.

Nuevamente la producción comunitaria eminentemente estética da un mentís, mostrando que las clases dominadas se refrescan y satisfacen en cada acción con sus propios temas e intereses cotidianos, los cuales pueden repetirse infinitamente en el tiempo y buscar ser masivos aun siendo absolutamente manuales, trabajando todo el día, toda la semana, todo el mes si es necesario, para tener presencia social por sí mismos y despertar inquietudes en espacios extraños en



donde desvirtuarlos, comprándolos a precio bajo, no les arranca la esencia, no los hace impuros y superficiales.

El cuerpo de un cántaro es producto de la ternura y el trabajo. El trabajo violento de arrancarle un pedazo a la tierra y amasarlo con fuerza. Hay una comunicación y una semántica en esos cuerpos. La violencia y la ternura tienen procesos comunicativos, y los objetos hacen parte de un conjunto de relaciones sociales entre cuerpos orgánicos e inorgánicos, vivos y muertos, pero todos tomando parte de la fiesta de la vida que no solo es catarsis y ocio, sino también silencio y trabajo.

La violencia interiorizada y reprimida es exteriorizada por esta ternura del trabajo y de las piezas cerámicas. Existe una relación semántica entre lo que es representado y lo que representa, se trata de quitar a la violencia su connotación negativa, romper la dicotomía falsa de guerra y paz, armonía y hostilidades, además de desacralizar a la vida, la sangre y las armas. Repensar qué nos une y qué nos diferencia. Repensar a las clases sociales en el sentido de lo que nos falta como clase y lo que necesitamos para desarrollar nuestras capacidades humanas de organización, alimentación sana y plena, vivienda, salud, educación digna. Repensar en términos de las necesidades estéticas, como cuando Marx ha hablado de las leyes de la belleza.<sup>164</sup> Pensar cómo el capitalismo, el esclavismo, el servilismo, el racismo, el machismo nos han cercenado la extrañeza del horror, la indignación sobre lo inhumano, tampoco tenemos ya la capacidad de asombrarnos o de reconocer los actos tiernos de los que, también, estamos llenos.

Operando efectivamente sobre la realidad y presionando hacia admitirla como se presenta –así sea únicamente en su forma velada-, la destrucción y disolvencia de los signos y del espacio que el capitalismo promueve, presenta al menos dos ilusiones en su lenguaje; la de la transparencia y la del realismo. La primera alega que “nada puede limitar a la palabra, (...) todo debe ser dicho”<sup>165</sup> o escrito; es la ilusión democrática que da preminencia a la palabra sobre las prácticas mismas. La segunda ilusión es la sustancialista, supuestamente procedente de la naturaleza y sus goces, meramente ideológica y pasiva.

---

<sup>164</sup> “...revolucionadas las condiciones de existencia desde la estructura del capital, el hombre se apropiará de la realidad de manera omnilateral, apropiación sensible que, como relación con una realidad rica y compleja va creando las condiciones del desarrollo de la sensibilidad, es decir, es recobrar la valoración del mundo de los hombres, perdida en una valoración absoluta del mundo de las cosas. La dimensión estética cobra su sentido de “vivir bajo las leyes de la belleza” por ser entonces la apropiación humana y humanizada de su comportamiento hacia las cosas.” (Bolaños, 1994)

La referencia trata de resemantizar, en sentido amplio, a lo que Marx se refiere propiamente en sentido antropológico al hablar de “el hombre, por tanto, crea también con arreglo a las leyes de la belleza.” (Marx, Manuscritos económico-filosóficos de 1844, 1968, pág. 82)

<sup>165</sup> (Lefebvre, 2013, pág. 88)

Las piezas de cerámica corresponden a lo que no ha sido posible decir, pero que se insinúa; lo visible que está por debajo de lo decible, y esos silencios oscuros y calmos protegen a las comunidades de la ininteligibilidad que exige el acarreo de conflictos y tensiones históricas, de sangre y fuego, brindándoles otros elementos más nobles para lograr un acercamiento a través de la sensibilidad, del afecto.

Un hecho traumático enmudece y hace enmudecer, en los pueblos ceramistas se habla de él para adentro, pero no se expresa en sus piezas para afuera, además en condiciones de pobreza es difícil tener la capacidad de reflexionar lo que provocó el trauma, por lo que no se entiende y se vuelve frustrante. Es irrepresentable en el sentido de que no hay elementos para hablar del hecho traumático, sin embargo, está presente como silencio en las representaciones estéticas, y como hecho, con toda su plenitud, en el proceso de la historia. Sin embargo, la asimilación del trauma no es paralizante pues la necesidad de trabajo y las relaciones comunitarias lo trascienden. Los ceramistas no pueden hacer piezas con temas violentos porque no se venderían, porque nadie las hace. La tímida violencia se presenta a través de una mancha, de un rayado, de una forma de pulido, mientras que la violencia avasallante se manifiesta al no permitir expresarse plenamente a los pueblos a través de nada. Los temas de las piezas cerámicas son un síntoma, una representación de las condiciones materiales y las relaciones sociales en la que se encuentran los ceramistas.

Para los ceramistas nada es irrelevante, cada palabra importa, cada gesto, silencio, mirada, debe ser lenta, gozada, interpretada en su dimensión social-vital. El violentado tiene una sensibilidad en todo lo que hace extraída de su experiencia respecto a las contradicciones, esa sensibilidad del violentado refleja su posibilidad respecto al presente, la sensibilidad es lo posible y como tal su trabajo estético lo refleja y comunica. Hablar es determinar, darle un sentido a la comunicación y abrir, desplegar signos, tensarlos con la realidad, politizar.

El silencio de los productores puede ser aprovechado como clandestinaje internado en su propio tiempo, en su presente, su porvenir, su tiempo político, en la posibilidad de vivir de otra manera. Ese silencio es lo que se escucha o habla mientras se trabajan las piezas, son los sonidos de los propios cántaros cuando son percutidos por el agua o la mano rítmica, son la música del silbato de agua y el udu.



*Cántaro calado oaxaqueño.*<sup>166</sup>

El cántaro, con sus huecos, sus figuras, ya está en cierta medida *roto* y presenta también ausencias que evocan presencias. En el cántaro no hay diferencia entre lo que está afuera de lo que está adentro. Aún el cántaro roto sirve, a diferencia de una sociedad rota, que provoca diásporas, dispersión y división que desgarran a las relaciones sociales. Para la burguesía, conservadora por definición, lo que mantiene la forma es premiado, mientras lo que la afecta, es castigado. Frente a esta esquizofrenia capitalista de romper y conservar, los ceramistas rescatan elementos con posibilidades revolucionarias en su construcción con la producción de formas y de signos que el propio cántaro representa al ocupar un espacio determinado en el que conviven armónicamente el adentro y el afuera.

El barro como material es dúctil, con relativa facilidad se puede obtener cualquier forma imaginable, tiene una disponibilidad general a todos los temas que se quiera formar con él, en este sentido, facilita la expresión de los sujetos. De modo que hacer los cántaros como piezas representativas forma parte de una timidez forzada por limitantes sociales, represiones. Los cántaros representan también una sociedad reprimida.

---

<sup>166</sup> Imagen disponible en: <https://www.soyoaxaca.com/productos/cantaro-con-calado-opaco/>

Son funcionales para el capitalismo solamente si convienen a su reproducción y homogeneidad, de esa forma radicalmente modificada conviven en el presente, perviviendo o siendo aniquiladas. Los cántaros, como objetos de raíz arcaica modificados radicalmente para el mercado, pueden pervivir, pero la forma de producirlos, el elemento político y de comunicación que implica, de convivencia comunal o social general es más complicado de absorberse con funcionalidad, por lo que buscará ser exterminado. Con este exterminio aniquilarían también el cántaro, volviéndolo un objeto vacío, sin contenido, un mero valor de cambio, una mercancía.

Particularmente sabemos que el capitalismo produce desasosiego, infringe daño, es destructivo. Con su capacidad de arrasar poblaciones nos ha arrasado a todos y lo que ha quedado es la dificultad por representar nuestras luchas como totalidades, igual nuestros productos estéticos, no hemos podido representar la idea de totalidad en nuestras comunidades.



## Cap. 2

### PRODUCCIÓN

La producción social debe ser entendida como una constante; permanentemente la sociedad está produciendo todo tipo de símbolos, imágenes, sonidos, contextos. La producción de los ceramistas comunitarios se inscribe dentro de este marco general, pero tiene como marcos particulares el ser una producción planeada que implica trabajo específico y que tendrá como resultado un objeto estético que después podrá convertirse o no en mercancía. En fin, dentro de la producción económica general, la producción cerámica comunitaria tiene sus propias condiciones materiales, productivas y sus relaciones sociales específicas; "...la producción no es solo particular. Por el contrario, es siempre un organismo social determinado, un sujeto social que actúa en una totalidad más o menos grande, más o menos reducida, de ramas de producción."<sup>167</sup>

Es importante notar que, aunque la producción cerámica pueda presentarse como esquema, estática y descriptivamente, la realidad social implica una multiplicidad de determinaciones sociales en las cuales esquematizar nos llevaría al error de eliminar sus posibilidades de movimiento, su dimensión espacio temporal, la complejidad de sus relaciones. Sería tanto como considerar a la sociedad y al cuerpo humano como máquinas que pueden funcionar o enfermarse, descomponerse, eliminando su carácter subjetivo y cultural. Desde la multiplicidad de encuentros dialécticos es posible afirmar que la producción económica, ubicada específicamente en la esfera productiva, no es exclusiva de esta. En palabras de Acha; "La producción consume energías y materiales mientras distribuye materiales en el producto. (...) El consumo, a su vez, produce significados o respuestas y distribuye lecturas o puntos de vista. La distribución, por último, produce posibilidades o capacidades y consume tiempo. En este sentido es que la distribución y el consumo devienen trabajos y, por ende, son productivos."<sup>168</sup> Con el trabajo productivo sucede lo mismo; no es exclusivo de la esfera de la producción, hay trabajo productivo también en la distribución y circulación de mercancías. Conceptos como el de *trabajo* o *producción* requieren enfoques multidisciplinarios.

---

<sup>167</sup> (Marx, Introducción general a la crítica de la Economía Política / 1857, 1989, pág. 36)

<sup>168</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 23 y 24)



## La producción en comunidad

Desde el sur latinoamericano, en casas sencillas que constituyen el paisaje de pequeños pueblos como los cercanos a Neuquén, la Patagonia Argentina, o Lican Ray, pueblo mapuche al sur de Chile, hasta El Carmen del Viboral en Colombia, el trabajo con cerámica constituye una importante forma de adquisición de sustento. Si bien la alfarería no constituye la única actividad laboral y productiva de sus habitantes, sin duda es un signo caracterizador de su actividad económica que encuentra imbricaciones y condicionamientos en la generalidad de sus prácticas sociales dentro de los complejos entornos nacionales y regionales latinoamericanos.

El análisis de los procesos de trabajo en comunidades ceramistas latinoamericanas tiene como finalidad conocer las condiciones materiales y técnicas de la producción representadas por la extracción y preparación del barro, el diseño de las piezas, sus temas, su composición, cocción y horneado, utilizando como herramientas de análisis los conceptos de valor de uso y de cambio, composición orgánica del capital y trabajo manual e intelectual frente a las combinaciones específicas de los agentes del proceso productivo social y nacional (Estado, capitales, mercados, precios, créditos, programas de apoyo, etc.) en un contexto de acumulación capitalista a gran escala.

La producción cerámica ejecutada por pequeños productores de escasos medios y recursos, pero con cierta autonomía productiva, reproduce relaciones sociales en los extremos opuestos del capitalismo desarrollado. Esas relaciones entre sujetos sensibles tienen expresión en términos del trabajo cerámico, lo mismo que en su relación con la tierra, con el pueblo, la comunidad y la región. Son trabajadores conscientes del proceso productivo completo y de los procesos sociales en los que se imbrica, que se aferran a su práctica y que están en constante aprendizaje.

El trabajo comunitario o la solidaridad son disfuncionales para el capitalismo cuando se materializan, no cuando existen como ideas. Aunque su materialización no sea tan sencilla, su simple forma práctica es mucho más importante que su complejidad abstracta. La práctica social concreta del trabajo comunitario es la productora y reproductora de sus condiciones sociales y de las ideas que las rodean. por lo que es necesario explorar cómo se materializa. La idea casa puede materializarse pagando albañiles, haciendo el tequio gratuito, o de muchas formas más. En cuanto a la producción cerámica, las formas son resultado del trabajo manual, concreto, acompañado de ideas, técnicas y materiales específicos. Es el trabajo concreto y simple la forma común de la práctica comunitaria.

En el campo de la producción comunitaria, las piezas de cerámica no sólo son un reflejo de la subjetividad, son también parte de su práctica cotidiana al grado de que los ceramistas se preocupan por producir piezas que puedan ser usadas para la alimentación, lo mismo que para poner inciensos, velas, lámparas o decoración. El carácter utilitarista de las piezas es un reflejo de la importancia comunitaria.

*-Claro. Ya ahora se está volviendo a recuperar un poco, en el sentido esto de usar para comida, para el locro. Es como que se está reconociendo de vuelta, todo mundo dice “no más rico ahí, mejor”.<sup>169</sup>*

*-...depué podemos echar agua caliente pa tomar, no pasa nada, puede usar microonda no pasa nada.<sup>170</sup>*

*-...si yo llevo una un bichito de estos para adorno, pero a la mima ve é para usarlo como un porta sahumero. Para poner la barbita esa, luego hago otra por ejemplo esta, es una piccita que é decorativa para poner de adornito pero al mismo tiempo poner una vela dentro.<sup>171</sup>*

La pieza utilitaria reproduce, en la vida cotidiana, usos milenarios y es en ese uso social-comunitario en donde penetra su raíz más honda. Para las comunidades, lo mismo que para las clases dominadas, la necesidad estética de expresar sus emociones con plenitud se relaciona con una amplia gama de actividades sociales, que son compartidas e interpretadas colectivamente, como comer o adornar los espacios donde se habita.

Estas expresiones se dan en las comunidades de manera tácita o explícita, pero desde la agricultura hasta el uso de piezas de barro en el hogar, siempre se está manifestando el contacto con la tierra, el trabajo con la tierra, lo que contribuye a la reproducción económica y simbólica de la comunidad en sus propios términos.

*-Esa tierra remojada se le saca, se le mezcla con las otras dos arcillas y un muchacho tiene que empezar a pisar el barro, como bailando.<sup>172</sup>*

*-Como le digo, yo pienso que se van cumpliendo ciclos y que ha habido tiempos también donde el hombre ha podido vivir respetándose. Porque ¿qué nos enseña la tierra y por qué queremos volver a la tierra, a escuchar el llamado de la tierra? Porque lo que nos enseña es el compartir. Si la tierra da, si la madre da, sin*

---

<sup>169</sup> (Haro Gali, 2016)

<sup>170</sup> (Rojas, 2016)

<sup>171</sup> (Mendoza, 2016)

<sup>172</sup> (Rivera, 2016)

*esperar nada y sin discriminar como el sol sale para todos.*<sup>173</sup>

*-Tons todas esas cuestiones que él utilizaba en vida, todo eso se lo echaban en la urna funeraria, esa urna tiene una forma que es representativa porque siempre forma un vientre materno y en la tapa de la urna va un indio sentado, en una mano fumando tabaco y en la otra una totuma o chicha que le llaman, una totuma o una vasija de barro.*<sup>174</sup>

Las relaciones sociales que implica la producción cerámica tienen sentido en la propia comunidad independientemente de las necesidades individuales que satisfagan a los consumidores, se trata de una relación trabajo-comunidad que se aleja del trabajo enajenado fundamentalmente por su carácter colectivo, no necesariamente por su carácter creativo o sensible. La creatividad está supeditada absolutamente a la comunidad y ese es el rasgo liberador del trabajo ceramista.

## Las innovaciones

*Yo quiero que a mí me entierren como a mis antepasados  
En el vientre oscuro y fresco de una vasija de barro.*<sup>175</sup>

Las innovaciones, la parte creativa se encuentra incluso supeditada a mitos. “Un mito muy extendido en Amazonia refiere que la serpiente hembra Boyusu, identificada con el arco iris, salió un día del río con apariencia de una vieja mujer para instruir a una pobre alfarera india. Ella le enseñó a poner el barniz blanco y a pintar por encima en amarillo, pardo y rojo.”<sup>176</sup> El dibujo, la pintura y la escultura son importantes desde la perspectiva de la producción simbólica comunitaria, sin embargo, son bastante difíciles de implementar, cada nuevo diseño tiene la presión y el riesgo de que la tradición lo acepte o desheche.

*-Y si yo supiera la técnica ¡uh!, sería espectacular, porque yo puedo implementar eso a mis... y me voy a ganar la comunidad porque aquí son muy; “o es rojo o es negro” y eso que yo comencé a hacer esto de pintar y eso “hay, eso para qué los pinta” y eso qué, si yo veo que se ven bonitos.*<sup>177</sup>

---

<sup>173</sup> (Anurida, 2016)

<sup>174</sup> (Armando, 2016)

<sup>175</sup> Fragmento de la canción *Vasija de barro*, de Jorge Carrera et. al.

<sup>176</sup> (Lévi-Strauss, 2008, pág. 33)

<sup>177</sup> (Armando, 2016)

*-...en realidá me parece que todos son la misma cultura pero en realidá tiene distintas facetas, que, ustedes tienen cosas muy parecida a las nuestras, muy parecidas. Pero es lindo implementarla y combinarla. Eso es lo que hay que enseñarle a la gente, que salga, que conozca, que no se encierre en una sola cosa.*<sup>178</sup>

Meramente las innovaciones responden, por un lado, a la necesidad de salir de la monotonía productiva de las piezas, ya se trate de un ligero cambio de tema, una decoración o acabado extra, y por el otro, responden a las necesidades de la venta. Con todo, las innovaciones deben realizarse por los productores de la comunidad, lo que implica la reproducción de su cultura, pero en algunos casos, de procesos de *aculturación*. Un requisito indispensable es ser ceramista conocido en la comunidad y cumplir con ciertos criterios de calidad, ya sea por el trabajo realizado o por tradición familiar.

*-¿Por qué le pone estas formitas?*

*-Esas son la cultura diaguita calchaquí, son guardas. ¿Qué significa eso? No sé si ha andado por la ruina de Quilme o algún lugar por acá, viste que tienen onde hacían lo corrales todo con piedra así que, escalonada ¿no? Bueno, todo está representado. ¿Entendés? Después yo hago cerritos, las llamitas que están acá mira ve.*<sup>179</sup>

Las implementaciones técnicas no tienen un sentido capitalista, no buscan un incremento de la tasa de ganancia o de la composición orgánica del capital, no intentan diferenciarse de otros ceramistas con una fórmula de plusvalía extraordinaria, ni abaratar los precios de sus productos o el salario de los trabajadores en caso de haberlos.

La tecnologización de procesos productivos o la organización de ambientes productivos eficientes también son difíciles de implementar pues tienen la misión de volverse parte de la tradición comunitaria. Para los ceramistas decidir los rumbos de sus afanes productivos podría implicar, por un lado, la pérdida del valor de los productos, su abaratamiento, y por el otro, un excelso acabado manual, más lento y cuidadoso, que añada valor-trabajo a las piezas y eleve los precios por encima de la cantidad que los consumidores promedio están dispuestos a pagar.

*-Claro, hay más artesano que trabajan así má artísticamente, pero son.. acá hay muy buen artesano pero, yo me fui más para este lugar el tema de las cazuela*

---

<sup>178</sup> (Cruz M. , 2016)

<sup>179</sup> (Rojas, 2016)

*esmaltada que es más para utilizar. Entonces es más posible para vender, entonces, a veces vos trabajás más artísticamente y é medio complicado, digamo é un lujo tener una cerámica para verla nomá. En cambio, vo lah cazuela lah usás.*<sup>180</sup>

*-...esa la hago nomas para que la gente vea que no nada más hago máscara y plato, pero lo que te da para vivir é esto. Escultura muy rara vez.*<sup>181</sup>

En una complicada disyuntiva, los moldes, tornos y tornetas se presentan como las implementaciones técnicas válidas que aceleran los procesos productivos sin romper necesariamente la tradición, sobre todo cuando los acabados son realizados a mano.

## **Los trabajadores ceramistas**

*Ya me estoy volviendo canción,  
barro tal vez...*<sup>182</sup>

Considerado como cuerpo, brazo, mano, cerebro, que aplica fuerza capaz de dar forma cualquiera, con sus movimientos, a otro cuerpo arcilloso, el trabajo en barro tiene características específicas que lo hacen muy humano. Se trata de un trabajo que no es agresivo para los cuerpos, no es un trabajo monótono que los haga perder facultades, por el contrario, se da con naturalidad y con cierta plasticidad, es estético desde el amasado hasta la formación de la pieza; de principio a fin.

*- ¿En qué consideras que está el encanto de trabajar la cerámica?, ¿qué lo diferencia de trabajar en un restaurante?*

*- No, pero es que esto es algo... por ejemplo a mí, moler el barro es algo, excitante, darle forma a la arcilla...*

*- ¿Y respecto a los tiempos, puedes trabajar si quieres toda la noche y al otro día levantarte más tarde, revisar las piezas nada más en la tarde?*

*- Claro, no que uno ya, tengo mi taller propio ya, manejo mi horario a mi antojo se puede decir, claro.*

*- ¿Pero es difícil también vivir de la cerámica?, ¿no?*

---

<sup>180</sup> (Rojas, 2016)

<sup>181</sup> (Cruz M., 2016)

<sup>182</sup> Fragmento de la canción *Barro tal vez*, de Luis Alberto Spinetta.

*-Claro, bastante complicado, aunque no me quejo tanto yo, pero sí es bastante complicado, más que todo a una familia más numerosa. Pero mi familia es corta, y no. –risas–.*<sup>183</sup>

El ser humano, el trabajo y el barro se han encontrado indisolublemente ligados en diversas mitologías sobre el origen de la humanidad -desde las mesopotámicas hasta las chinas o mayas-, lo que hace al barro tan humano y a nosotros tan del barro.<sup>184</sup> El trabajo cerámico es una combinación de tierra, agua, fuego y aire, elementos importantes y de mucha cercanía para los ancestros.



*Pieza del ceramista Eduardo Mendoza. San Carlos, Argentina.*

---

<sup>183</sup> (Rivera, 2016)

<sup>184</sup> Levy Strauss hace referencia a una gran cantidad de esos mitos alrededor del mundo e incluso estudia las similitudes y diferencias entre pueblos que ahora nos parecerían tan lejanos como los de Japón y los Mayas, por ejemplo, entre otros. “La idea de que el alfarero o la alfarera y los productos de su industria tengan en realidad un papel mediador entre los poderes celestes por una parte y los poderes terrestres, acuáticos o ctónicos por otra, responde a una cosmogonía que no es exclusiva de América.” (Lévi-Strauss, 2008, pág. 21)

*-Claro, entonces uno ya tiene conocimiento, tiene conocimiento del fuego, de horno, de agua, de tierra, de aire, de todo. Entonces yo ya tené conocimiento, ahora depende si yo lo ejercé con eso o te quedás ahí, con conocimiento nada más. Entonces como, con el tiempo la necesidad obliga a uno a aprender, entonces yo digo mis padres sabían hacer, yo también voy a hacer, pero en otra forma. Utilizando la parte ancestral, o sea, de que los ancestros han utilizado también, de ahí nace la cerámica.<sup>185</sup>*

En distintos momentos Marx se refiere a la naturaleza y a la tierra como prolongaciones de los órganos y cuerpos humanos; “De este modo, los productos de la naturaleza se convierten directamente en *órganos* de la actividad del obrero, órganos que él incorpora a sus propios órganos corporales, prolongando así, a pesar de la Biblia, su estatura natural. La tierra es su despensa primitiva y es, al mismo tiempo, el primitivo arsenal de instrumentos de trabajo.”<sup>186</sup> Dialécticamente nosotros somos prolongaciones del barro que es la tierra, la fuente de vida, la mujer universal.<sup>187</sup> La relación de las y los ceramistas con el alimento, con el trabajo en el hogar y en el campo, hace que la agricultura se vuelva una condición bastante generalizada de las comunidades.

*-Porque al final también una buena parte de la gente vive de la agricultura.<sup>188</sup>*

*- ¿Además de hacer esto a qué otra cosa se ha dedicado?*

*- No, po a trabajá en agricultura.<sup>189</sup>*

En el trabajo de cerámica, la tierra, como otros materiales (compuestos plásticos o anti-plásticos propios de los diversos tipos de tierras), lo mismo que la leña, las hojas secas, las cáscaras de nuez o el guano bovino son relativamente sencillos de conseguir todavía. El agua también lo es, tanto como el fuego. Estos medios de producción, rudimentarios en apariencia frente a una hiper-tecnologización, responden a las características físicas y climáticas, específicas del espacio.

En Chulucanas, al norte de Perú, por ejemplo, el proceso de ennegrecimiento se realiza con hojas secas de árboles de mango. Lo que logran con ese suministro colateral de un mercado nacional especializado en las exportaciones primarias es de una pericia técnica notable; se trata de una infinita escala de tonos ocres y

---

<sup>185</sup> (Mendoza, 2016)

<sup>186</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 132)

<sup>187</sup> La mujer como la madre, la dadora de la vida, tanto como la que tiene que complacer al hombre. En el aprendizaje de la alfarería aprenderá a satisfacerlo sexualmente. “Para merecer un marido que sea buen cazador, una mujer debe saber fabricar por sí misma una vajilla de calidad donde pueda cocer y servirle su caza.” (Lévi-Strauss, 2008, pág. 33)

<sup>188</sup> (Choque Ramírez, 2016)

<sup>189</sup> (Vargas, 2016)



marrones hacia el negro absoluto, cuyos diseños dependen de los bloqueos con barbotina en un proceso productivo que implica al menos dos horneadas distintamente cronometradas. Cualquier taller alfarero altamente tecnologizado de Nueva York desearía lograr los acabados que se observan en la calle “Ceramistas”, en La Encantada, Chulucanas, Perú.



*Pieza de Chulucanas, Perú, resultado del proceso técnico referido.*

Los ceramistas no poseen medios de producción, apenas herramientas con las cuales desarrollan su trabajo, donde escasamente llegan a contratar a alguien, y sus ingresos son gastados en sustento básico para la reproducción de su fuerza de trabajo y para los ciclos de producción a manera de reproducción simple. Se diferencian entonces de los pequeñoburgueses tanto como de los asalariados de altos ingresos, acercándose más bien a los asalariados de bajos ingresos, manuales e intelectuales, formales o informales.<sup>190</sup> En el capitalismo actual latinoamericano su reconocimiento se encuentra dentro de las clases dominadas, desde luego.

El valor de los productos cerámicos se apoya del valor del capital variable, son objetos de muy alto capital variable y muy bajo capital constante; de baja composición orgánica de capital. “La elocuencia de pueblos como Capula o Patamban que, estando entre los de mejor alfarería de México, siguen pareciéndose a lo que eran hace trescientos años –casas de adobes y madera, calles polvorientas-, es testimonio espeso de que sus artesanías, fabricadas diariamente durante siglos, casi no permiten acumular capital.”<sup>191</sup>

Aunque su trabajo es mucho y su valor es alto, por la propia organización de los mercados de fuerza de trabajo y de piezas cerámicas específicamente, su precio es bajo. La relación es directa entre el precio de la fuerza de trabajo y el precio de los objetos producidos, pero es inversamente proporcional a su valor. Aun con sobreproducción y trabajo excedente almacenado, incluso con plusvalías mínimas e intermitentes, se trata de una fuerza de trabajo superexplotada en el sentido de que “*el fondo necesario de consumo del obrero se convierte de hecho, dentro de ciertos límites, en un fondo de acumulación de capital.*”<sup>192</sup>

Para Marx la unidad de medida del precio de la fuerza de trabajo en un proceso productivo es *la hora de trabajo*.<sup>193</sup> El proceso productivo de la cerámica, como cualquier otro proceso de producción *tradicional*,<sup>194</sup> primero produce y luego vende. Sin catálogos ni medios electrónicos, dotados solamente de su pericia, muchos ceramistas producen por pedido obras particulares que el comprador ha

---

<sup>190</sup> Como en toda Latinoamérica pocos talleres o puntos de venta están fiscalmente formalizados.

<sup>191</sup> (García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, 1982, pág. 125)

<sup>192</sup> (Marini, 1991, pág. 22) Marini, a su vez, toma la cita de Marx (Marx, *El Capital*, Tomo I, 1972, pág. 505)

<sup>193</sup> “La unidad de medida del salario por tiempo, o sea, el precio de la hora de trabajo, es el resultado de la división del valor de un día de fuerza de trabajo por el número de horas de la jornada de trabajo normal.” (Marx, *El Capital*, Tomo I, 1972, pág. 457)

<sup>194</sup> Decimos “tradicional” frente a procesos productivos actuales como el “*just in time*” del toyotismo, que primero vende por catálogo electrónico y luego produce.

encargado de una fotografía o de su imaginación insospechada. Hay que considerar entonces como medida de su fuerza de trabajo la relacionada con el salario por piezas que produce, pero sobre todo con el número de piezas que puede vender.

- *Mire, primero, ya, tiene un mes pa hacerme tanto, en un mes usted tiene que entregar me las dos... y si yo no la tengo en un mes, y si yo me enfermo qué, tengo asma y me enfermo diez días y no puedo trabajar.... Ante hacíamos todo lo que pedían. Si, ahora nosotros decimo, no vamos a hacer nada a... nada.*

- *¿Y dónde las vendían los que les hacían los pedidos?*

- *Aquí mismo.*

- *O sea, ¿otros vecinos?*

- *No, gente de afuera.*

- *¿De Chillan?*

- *De restaurantes...*

- *Tita: aquí vienen y me dicen, todavía, hay gente que me dice de esta miniatura de esta así, quiero doscientas.*<sup>195</sup>

- *¿Cuáles piezas vende más, las chicas, las grandes?*

- *Las chiquitas. Las chiquitas es lo que más le gusta a la gente, por lo liviano y fácil de transportar. En cambio, en pieza grande tienen que llevar con cuidado, a veces incómodo.*<sup>196</sup>

- *¿Las piezas que realizas, cuales vendes más, las que son pequeñas, las medianas, las grandes?*

- *En realidad la que más se vende es las cosas pequeñas. Van desde los dos dólares para arriba.*

- *¿Las piezas grandes?*

- *Ya, las grandes si se vende un poco menos.*<sup>197</sup>

Como ha dicho Marx, el salario por pieza es una forma transfigurada del salario medido por la capacidad de rendimiento del productor. Esta forma de salario representa mayor productividad, además el salario por pieza es más barato que el salario por tiempo. Este régimen de salarios constituye la base del moderno trabajo a domicilio y facilita la ganancia de los intermediarios. Además, el individuo piensa que desarrolla su individualidad y con ella su sentimiento de libertad, de interdependencia y control sobre su tiempo y su trabajo. Es la forma que mejor

---

<sup>195</sup> (González & Tita, 2016)

<sup>196</sup> (Gladis, 2016)

<sup>197</sup> (Rivera, 2016)

cuadra al sistema capitalista porque posibilita la existencia de grandes diferencias en cuanto a los ingresos de los obreros que radican en la idea de un despliegue individual de fuerza, energía, perseverancia, disciplina o destreza.<sup>198</sup>

Esto aplica, desde luego, a la actividad ceramista. Como pedidos especiales de piezas por encargo, lo común son ollas y vasijas grandes, en casos menos comunes las esculturas, pero al ser por pedido, el precio se incrementa. Sin embargo, lo común es que el ceramista ofrezca sus piezas, grandes o pequeñas, más o menos escultóricas, en el mercado, o en mostradores instalados en el cuarto de entrada de su domicilio, de su casa-taller, o a orillas de alguna carretera, ya sea en el pueblo en que se producen, o bien, según sea el caso, en tiendas o mercados de otras ciudades e incluso de otros países de Latinoamérica.



*Tienda de artesanías en Tucumán, Argentina. Nótese la variedad de piezas de distintos lugares.*

<sup>198</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, págs. 462-468) Ver capítulo XIX, El salario por piezas.

-¿Y la pieza más cara que has vendido, esa te acuerdas?  
-Esss, la pieza más cara fue cinco mil dólares.  
-Cinco mil dólares,..  
-Si cinco mil.  
-¿Era de barro o de piedra?  
-No de piedra, de piedra.  
-Grande.  
-Hee si, una estatua. Pero uno tenía que haber hecho para otro amigo de Estados Unidos pero no no lo pude hacer porque he, tenía que sacar permiso del Ministerio de Culturas, una réplica tenía que llevarse para Estados Unidos y como el gobierno tiene problemas con Estados Unidos entonces no pues una serie de trabas, no pude realizarla. Tenía que haber hecho una escultura como en once, grande ¿no?, mas o menos era un, porque no puedo hacer una réplica del mismo tamaño vienes más grande o vienes menos.<sup>199</sup>

La venta que se realiza en el exterior de su pueblo de origen implica un traslado de las piezas que puede hacerse por los mismos productores o por los intermediarios vendedores de artesanías en ciudades turísticas, en cuyo caso, el propio comprador intermediario, el pequeño burgués comerciante, encarga al productor las piezas que más vende y la cantidad.



*Puestos de “artesanías” a orilla de la carretera. Quinua, Perú. Imagen obtenida de Google Maps.*

En el caso de que sean los productores de las piezas los que las transporten, el costo del transporte se reflejará, naturalmente, en un incremento del precio. Sin embargo, implica también tiempo de trabajo y cambio de actividad de la productiva a la propia de las ventas, un costo de oportunidad que no siempre resulta

---

<sup>199</sup> (Choque Ramírez, 2016)



agradable para los ceramistas.

- ¿Pero usted ya tiene a quién venderse las?

- No, en el mercado, en el mercado artesanal.

- ¿Lleva estas y ahí las pone?

-No, hay que dejar un veinte por ciento. Pero está bien porque uno va de casa y se viene a su casa a seguir trabajando.<sup>200</sup>



*Puesto de cerámica y restaurante. Pomaire, Chile. Imagen obtenida de Google Maps.*

Más como pequeños productores de escasos recursos que como cualquier otra categoría, los ceramistas intentan ser determinados y subsumidos por el capitalismo. La subsunción que se les hace es la del trabajo al capital a través de la subordinación de procesos productivos distintos al capitalista. Estos procesos, a

---

<sup>200</sup> (Rojas, 2016)

los que convendría llamar *transcapitalistas*,<sup>201</sup> son históricamente anteriores al capitalismo y perduran en la actualidad, a pesar o contra de él. Atraviesan al capitalismo no solo por razones cronológicas, sino por razones estructurales, digamos que lo atraviesan por dentro, son *poros*<sup>202</sup> dentro de los procesos hegemónicos del capitalismo mundial.

La subsunción formal de unos procesos a otros no llega a ser real hasta el momento en que la introducción de gran maquinaria y las presiones de los procesos tecnologizados logren disolver sus características preindustriales y con ellas sus relaciones sociales. Además de las cuestiones industriales de asalarización y escisión respecto a los medios de producción, la subsunción real no ha podido darse por cuestiones culturales, porque la cultura de los ceramistas comunitarios es diferente a la capitalista. Al capitalismo no le bastaría solamente con imponer procesos, tendría que imponer relaciones y símbolos culturales, muchos de ellos conocidos ya por los propios ceramistas y algunas veces rechazados con mayor o menor contundencia.

En el capitalismo, el proceso de trabajo produce plusvalor que se valoriza adquiriendo un precio y transmutándose en ganancia. No sirven de nada las ganancias, ni el proceso productivo capitalista, si no se expresan en términos monetarios corrientes. *La forma general de valor*<sup>203</sup> es una forma relativa de valor frente a la cual todas las otras mercancías revisten la forma de equivalentes. Incluso la forma general de valor, como forma relativa, podría aparecer como su propio equivalente. La mercancía equivalente general tiene ese “monopolio exclusivo”, a medida que lo conquista se convierte en dinero. Y como dinero, la forma en que se relaciona con otras mercancías es la forma precio. La forma dinero hegemoniza las relaciones de intercambio de manera que diferentes mercancías surgidas de diferentes procesos productivos tienen que enfrentarse a ella como forma general de valor, tanto las piezas de cerámica producidas en comunidad bajo procesos no estrictamente capitalistas, como la propia fuerza de

---

<sup>201</sup> Llamamos aquí “*transcapitalistas*” a las formas que recorren conceptualmente del precapitalismo al capitalismo (que no necesariamente anti-capitalismo), en contextos rurales que han quedado fuera de los avances tecnológico-industriales, sobre todo en países de la periferia.

<sup>202</sup> “Sólo enquistados en los intersticios del mundo antiguo, como los dioses de Epicuro o los judíos en los **poros** de la sociedad polaca, nos encontramos con verdaderos pueblos comerciales.” Para dar contexto más amplio a esta cita referiremos el párrafo inmediatamente anterior. “En los sistemas de producción de la antigua Asia y de otros países en la Antigüedad, la transformación del producto en mercancía, y por tanto la existencia del hombre como productor de mercancías, desempeña un papel secundario, aunque va cobrando un relieve cada vez más acusado a medida que aquellas comunidades se acercan a su fase de muerte.” (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 44) Las negritas en la cita son propias.

<sup>203</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, págs. 28-36)



trabajo o los recursos naturales. Al hegemonizar las relaciones de intercambio, el dinero se involucra en los procesos de producción, circulación y consumo; en la producción y reproducción de la vida material, razón que explica lo complicado que es sustraerse de él, de esa abstracción concreta que prima como representante del capitalismo.

El dinero es una abstracción concreta, distinta a las *puras abstracciones del pensamiento* que, de no materializarse, pierden funcionalidad social. El dinero es, en apariencia, indispensable para la vida humana, esto lo hace una de las cuñas más complicadas de extraer que ha desarrollado la sociedad de clases. No solamente es la abstracción de la cosa, también es su concreción; es la cosa abstracta. La abstracción sobre el dinero que Marx hace revela su carácter mistificado que en las sociedades clasistas cobra un lugar sagrado;<sup>204</sup> es más que una alegoría la confianza en Dios inscrita en los dólares americanos. Tanto como la abstracción de la mercancía, la abstracción del dinero obliga a explorar las condiciones de explotación en que se produce y reproduce la vida material. La concreción por sí misma de una abstracción, su manifestación física, de primera instancia, oculta la realidad de las condiciones de producción. Al materializarse, aparenta ser real, llegando a cumplir una función social determinada, verificándose en el terreno empírico como una verdad que puede ser funcional o, en contrasentido, disfuncional; motivo de pobreza o abundancia, fortuna o infortunio. La unicidad del dinero, su carácter de equivalente general, se relaciona con la unicidad del individualismo socialmente acordado y constantemente reafirmado. En el momento del intercambio, los individuos ponen en juego su ser social igual que una moneda pone en juego su integridad y coherencia. Las personas, cual monedas, se relacionan y se explican a través del intercambio, a través de la compraventa. El individualismo en la producción -heredado de la división del trabajo y el despojo-, junto con el individualismo en el intercambio comercial y el individualismo en el consumo, responden a la misma ecuación general que exige ser pura atomicidad.<sup>205</sup> Como si se tratara de un objeto neutral y ahistórico se

---

<sup>204</sup> “Enrique III, rey cristianísimo de Francia, despojó a los conventos, etc., de sus reliquias, para convertirlas en dinero. Y sabido es el papel que desempeñó en la historia de Grecia el robo de los tesoros del templo de Delfos por los focios. Nadie ignora que en la antigüedad el dios de las mercancías moraba en los templos. Éstos son los ‘Bancos sagrados’ de la época. Para los fenicios, pueblo comercial por excelencia, el dinero era la forma abstracta de todas las cosas. Era, pues, lógico que las doncellas que en las fiestas de la diosa del amor se entregaban a los hombres, ofrendasen a la diosa las monedas recibidas en pago.” (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 90) Nota al pie Núm. 42.

<sup>205</sup> “Por otra parte, la transferencia de propiedad implícita en la transacción es en sí misma un acto físico, un acto formado por movimientos reales de sustancias materiales en el tiempo y el espacio. Así, el proceso de intercambio presenta una fisicalidad propia, por así decir, dotada de un status de realidad equivalente a la excluida fisicalidad material de las mercancías. De este modo, la negación de la fisicalidad natural y material constituye la realidad positiva de la fisicalidad social abstracta de los procesos de intercambio con los que se

afirma que la fetichización no es culpa del dinero sino de la humanidad. Tanto la forma pensamiento como la forma dinero funcionan como universales abstractos, uno materializado y el otro no. Desde una racionalidad mecanicista, la dimensión abstracta de estos conceptos los identifica mejor con el trabajo intelectual que con el manual.

En realidades avasallantes en donde pareciera que la mercancía lo absorbe todo y que todo es mercado, también hay valor, desgaste de la fuerza de los trabajadores y aprendizajes, toma de conciencia, posicionamientos políticos. El *obrero colectivo*<sup>206</sup> es, por un lado, mercancía consumida como fuerza de trabajo y su consumo en bienes salarios es lo que realiza a la plusvalía extraída a los propios obreros a través de los procesos productivos capitalistas, por otro lado, ese mismo *obrero colectivo* existe como potencia revolucionaria al tener “el don de la ubicuidad”, al operar como clase social histórica que, tomando conciencia comunista, lucharía por un mundo sin explotación. En este sentido es posible establecer un símil entre los obreros colectivos y las comunidades ceramistas; los obreros, al igual que los ceramistas, son capaces de potenciar su autonomía relativa, prescindir de la condición obrera y transitar hacia el autoconsumo, la autoproducción y la autogestión colectiva. Por otro lado, el patrón, la burguesía, no interviene más que para controlar y conservar la explotación a sangre y fuego.

En las formas *transcapitalistas*, el proceso de trabajo busca satisfacer una necesidad específica que posibilite la reproducción simple de la vida. En términos de Marx, se trata del *reino de la necesidad*<sup>207</sup> y en ella se puede prescindir del dinero pues los arreglos entre productores sociales son distintos a los capitalistas, por lo que se puede vislumbrar el *reino de la libertad*. Es concomitante al capitalismo no poder romper con las relaciones comunitarias *transcapitalistas* que

---

teje la red de la sociedad. Lo que distingo aquí como dos “fisicalidades” contrarias, la una concreta y material, que incluye las mercancías en su condición de objetos de uso y nuestras propias actividades materiales en el intercambio con la naturaleza; la otra, abstracta y puramente social, referida a las mercancías como objetos de intercambio y cantidades de valor, podrían ser calificadas, como ya hemos dicho en alemán, de “erste Natur” (naturaleza primaria o elemental) y “zweite Natur” (naturaleza secundaria y puramente creada por el hombre o naturaleza sintética).” (Sohn Rethel, 1980, pág. 59)

<sup>206</sup> “El obrero combinado o el *obrero colectivo* tiene ojos y manos por delante y por detrás y posee, hasta cierto punto, el don de la ubicuidad...” (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 263)

<sup>207</sup> “La libertad, en este terreno, solo puede consistir en que el hombre socializado, los productores asociados, regulen racionalmente este su intercambio de materias con la naturaleza, lo pongan bajo su control común en vez de dejarse dominar por él como por un poder ciego, y lo lleven a cabo con el menor gasto posible de fuerzas y en las condiciones más adecuadas y más dignas de su naturaleza humana. Pero, con todo ello, siempre seguirá siendo este un reino de la necesidad. Al otro lado de sus fronteras comienza el despliegue de las fuerzas humanas que se considera como fin en sí, el verdadero reino de la libertad, que, sin embargo, solo puede florecer tomando como base aquel reino de la necesidad.” (Marx, El capital, Tomo III, 1972, pág. 759)

se concentran en las clases dominadas severamente precarizadas y que son desplazadas a terrenos en donde los recursos naturales no representan ningún interés para los capitalistas en términos de ganancia, pues lo que se puede obtener de ellos es despreciable, incluso su curva de utilidad tiene pendiente negativa. Mientras el capitalismo no preste atención a ello por quedar fuera de sus circuitos fundamentales de reproducción, las comunidades, lejos de morir, resisten y se organizan.

Estudiar a los ceramistas desde la relación valor-precio presenta ya un problema. Una manera de entender el problema de los precios respecto al valor es la que Marx propone en cuanto a que el valor es un producto específico del trabajo vivo, del trabajador, y por lo tanto corresponde principalmente a la esfera de la producción, aunque también se da en la circulación. El precio es resultado de la circulación, de la valorización, aunque también existe en la producción en tanto el capitalista consume a cierto precio la mercancía fuerza de trabajo y los medios de producción, incluyendo la materia prima. Al valor lo produce el trabajador y al precio el mercado.

Otra forma en la que se presenta el problema de la relación valor-precio se encuentra en el salario, una mistificación en doble sentido. Por un lado, cuando el dinero que se entrega al trabajador dice representar de forma completa su trabajo y, por el otro, cuando oculta las relaciones de explotación, de extracción de plusvalía. El salario nunca representa el valor de la fuerza de trabajo, muy por el contrario, ese precio es apenas el dinero que el trabajador necesita para reproducir en la misma escala, o en escalas menores, sus condiciones materiales de existencia, de sobrevivencia. En los procesos capitalistas de reproducción ampliada, las condiciones de existencia de los trabajadores se dan en términos de simple reproducción.

Para el caso de los ceramistas, los ingresos no se valorizan, ni siquiera alcanzan muchas veces a reproducir sus condiciones de existencia o a retornar al proceso productivo, el precio que se paga por las piezas cerámicas y la escasa venta de ellas es bastante menor al valor de su fuerza de trabajo. Estas son las razones por las que es posible afirmar una mayor identidad de los ceramistas con los trabajadores explotados por el capitalismo, incluso con los prototípicos obreros industriales, que con cualquier otra capa social en términos de clase.

Conforme el resultado del proceso productivo, las piezas son vendidas o, mejor dicho, cambiadas por dinero. Ese dinero sirve apenas para reproducir las condiciones de vida de los productores, de los trabajadores que son dueños de su pequeño centro productivo. En realidad, el proceso productivo no sobrepasa lo

que se llama reproducción simple, lo que se obtiene del proceso productivo es invertido en el mismo proceso, sin embargo, lo que importa socialmente, comunitariamente, en estos ciclos, se encuentra en la esfera de la producción, en la reproducción de la producción, en el encanto de la extracción del barro y su transformación en piezas cerámicas, propiamente en el proceso de trabajo. La venta, los precios, la realización como tal de las mercancías es secundario, se trata de un derrotero desafortunado pero necesario.

En cuanto al valor de la fuerza de trabajo o de la greda, la situación se complica infinitamente si atendemos seriamente a la Crítica de la Economía Política de Marx; “Cuando decimos ‘*valor del trabajo*’, no sólo descartamos en absoluto el concepto de valor, sino que lo convertimos en lo contrario de lo que es (el precio). Se trata de una expresión puramente imaginaria, como cuando hablamos, por ejemplo, del *valor de la tierra*.”<sup>208</sup> Pensando así, el valor de la fuerza de trabajo tiene que ver con el tiempo que ha llevado a la humanidad conformarse físicamente como lo que es y su representación en energía corporal aplicada. El valor de la greda tendría que calcularse, por su parte, con el tiempo transcurrido desde el surgimiento de la cerámica en términos de los cambios en la calidad de la tierra. Remontarse ahí nos llevaría a replantear el valor de la humanidad y del planeta, la lógica cartesiana occidental no sirve para esos fines. Sin embargo, ahí se inscribiría el trabajo del ceramista cuya aplicación corporal, mental, sensible, simbólica, a una tierra específica, cerca de un río específico, para transformarla de forma escultural y funcional, crea, produce relaciones materiales y sociales comunitarias que se relacionan profundamente con los orígenes de la tierra y de la especie humana.

Ya en este panorama teórico complicado nos encontramos además con un brete si atendemos la afirmación de Marx a la que refiere Paul Mattick al decir; “En realidad no existe ningún medio para descubrir el precio de una mercancía en su valor, o inversamente, su valor en su precio. El concepto de valor no tiene ninguna liga directa con las relaciones del precio; es necesario ligarlo al movimiento de todos los precios en el cambio incesante de la productividad del trabajo en atención al capital total.”<sup>209</sup> Marx considera al precio expresión del valor para todo fin expositivo de su teoría, aunque claramente no pueden igualarse valor y precio dentro de un sistema monetario capitalista. En un sistema monetario socialista, los precios pretenden tener relación con el valor, pero son polémicas las teorías que lo afirman y los ejemplos históricos han mostrado que la única diferencia con el

---

<sup>208</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 450) Paréntesis propio.

<sup>209</sup> (López Díaz, 1977, págs. 291-292)

capitalismo es que la plusvalía se transfigura en ganancia estatal. Otro cantar sería el comunismo, en donde el Estado no exista y la sociedad completa obtenga con relativa facilidad lo necesario para su pleno desarrollo histórico. Ya se sabrá después cuáles serán las necesidades humanas en el comunismo, tal vez los pauperizados ceramistas comunitarios, con su tierra, su río y su noble trabajo, no estén tan alejados de ellas.

-¿Qué tanto se puede vivir de artesano?

-No, ahh difícil, muy difícil, yo no creo que puedan vivir ... Claro, a meno que vo maneje, digamo, haga eh mucha cantidá y vendas más meno, barato. Ahí para poder vivir, pero va a laburar diez veces más de lo que vos tené que laburar. ¿Me entendés? No creo que nadie, mira que yo hace cuanto má de cincuenta año.

-¿Y a qué cree que se deba eso?

-La situación económica.<sup>210</sup>

-¿Es difícil vivir de esto no?

-Es difícil vivir de esto, estee, cuando tu trabajo son lerdos. Entonce es fácil vivir de esto, cuando los trabajos son sencillos, tenés por ejemplo las cazuelas.<sup>211</sup>

La remuneración salarial o los ingresos que provienen de esta actividad son muy bajos, permitiéndoles apenas sobrevivir adquiriendo cada vez más deudas para sacar a flote la producción cerámica. Sin embargo, el apoyo en comunidad, como en muchos casos, subsana de forma afortunada las carencias individuales. La comunidad tiene muchas formas para recrearse y hacer presencia en los momentos difíciles, justamente subsana las carencias individuales volviéndolas colectivas.

En estos terrenos es necesario también aclarar si el trabajo cerámico se trata de trabajo manual complejo o de trabajo intelectual. Ambas categorías conservan la condición de complejidad en tanto implican *gastos de preparación superiores a los normales*<sup>212</sup>, sin embargo, la relación de identidad que hace el mercado con los ceramistas no es respecto a los trabajadores intelectuales sino a los trabajadores manuales simples. Vale decir también que, en el terreno de los hechos, el capitalismo tiene pauperizados en la misma escala a los trabajos intelectuales que

---

<sup>210</sup> (Rojas, 2016)

<sup>211</sup> (Mendoza, 2016)

<sup>212</sup> "El trabajo considerado como trabajo más complejo, más elevado que el trabajo social medio, es la *manifestación de una fuerza de trabajo* que representa gastos de preparación superiores a los normales, cuya producción representa más tiempo de trabajo y, por tanto, un valor superior al de la fuerza de trabajo simple." (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 148)

a los manuales. Aunque la cerámica requiere trabajo intelectual y manual, el precio que se paga a la fuerza de trabajo se centra en el de menor precio, que es el trabajo manual. Al trabajo en la cerámica no se le reconoce ningún atributo intelectual o sensible, por lo que además de mal pagado es inestable. La propia UNESCO<sup>213</sup> lo define como trabajo eminentemente manual y es un acuerdo impuesto y generalizado el pensar a las *artesanías* como simples manualidades. El arte, por otro lado, es caracterizado como trabajo intelectual, pero sobre todo creador, sensible, lo cual corresponde a atributos excepcionales y difíciles de determinar.

Subrepticamente en temas del arte, en donde todo se vale, se ha presentado al difícil escenario un nuevo concepto, el de la sensibilidad. Se supone también que los trabajos distintos al arte, además de ser dialécticamente manuales e intelectuales en las proporciones específicas de cada uno, carecen de esa cualidad de ser trabajo sensible. Si entendemos a la estética como teoría de la sensibilidad, veremos que hay muy poca investigación referente a la relación del valor de la fuerza de trabajo en el ámbito estético y los precios, y que resulta no tener guisa medir la sensibilidad global, o la sensibilidad colectiva.

En términos de valor, el trabajo abstracto, la categoría de Marx que representa la cantidad concreta de trabajo humano pretérito y presente invertido en el proceso de producción de mercancías, sirve como rasero de igualación entre trabajos concretos diferenciados, incluso entre el trabajo manual e intelectual; se trata del *simple trabajo medio*.<sup>214</sup> Las fórmulas sustentantes dicen que solo el trabajo crea valor, así como que todos los trabajos son la forma más o menos sofisticada de trabajo simple atendiendo diversas circunstancias históricas. Es evidente que tanto trabajo manual como intelectual son trabajos ambos. “El trabajo complejo no es más que el trabajo simple *potenciado* o, mejor dicho, *multiplicado*: por donde una pequeña cantidad de trabajo complejo puede equivaler a una cantidad grande de trabajo simple.”<sup>215</sup> La proporción de esa multiplicación exige inmiscuirse en las mediaciones de los procesos de producción del modo de producción capitalista desde la estructura económica, histórica y dialéctica.

En este sentido, un supuesto fundamental del arte en el capitalismo consiste en reflejar, por encima del propio trabajo manual, incluso del intelectual, una

---

<sup>213</sup> UNESCO ibidem. (Definición adoptada por el Simposio UNESCO/CCI “La Artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera” – Manila, 6-8 de octubre de 1997). Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/creative-industries/crafts-and-design/>

<sup>214</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 11)

<sup>215</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 11 y 12)

sensibilidad que no se puede medir, pero que es sumamente valiosa, por lo que se le pueden asignar precios estratosféricos. El *trabajo sensible* nace de la arbitrariedad impune de establecer criterios apócrifos, es otra categoría abstracta inventada a conveniencia.

A decir de Eduardo Segovia, un reconocido artista ecuatoriano radicado en Cuenca:

*“-¿Cómo evalúa, cómo le pone precio pues a su trabajo?”*

*-No tiene precio. El arte para mí no tiene precio. Voy a retomar las palabras de un famoso artista ecuatoriano plástico, que hace las indígenas, muy famoso, hablando de lo que usted me pregunta ahorita, precio. Le digo “oyem -se llama Jorge Perugacho-, oye Jorge, en cuánto vendes tus obras, cuánto valen tus obras” ¡Pufff!, dice; “Eduardo, mis obras, el mundo no tiene dinero para pagar mi obra, vale mil quinientos mil millones de dólares, cada obra, pero desgraciadamente tengo que comer y sobrevivir con mi familia, ahí tengo que poner un precio”.*

*-¿Y de acuerdo a qué lo pone?*

*-A que tiene que sobrevivir.*

*-¿Namás sobrevivir, para tener techo, materiales, comida?*

*-Sobrevivir, porque él es como yo, que vemos al dinero como a los toros, desde lejos, a mí no me interesa el dinero.*

*(...)*

*Aquí en mi taller viene. Los pobres, los medios, ricos y los grandes empresarios, les gusta mi cerámica. Todo el mundo, igual, la gente que a veces “Eduardo, tu eres famoso”, según ellos, yo no soy ningún famoso... dice, “quisiera tener una obrita tuya pero lamentablemente no tengo plata”, no venga a la casa, cuánto tiene, diez dólares, coja lo que quiera, ya. Entonces la gente que tiene plata vale tanto porque ya le digo, mire, le voy a dar un precio, ese, entre esas y estas, valen trescientos dólares a eso los vendo. Y de ahí van bajando, doscientos cincuenta, doscientos, ciento cincuenta, tengo cositas de hasta de veinte dólares.”<sup>216</sup>*

En palabras de Rodrigo Troncoso, originario de Neuquén, que vendía sus piezas en el mercado de San Telmo, en Buenos Aires, Argentina:

*-¿La pieza más cara que has vendido como en cuanto será?*

*-Cinco mil, seis mil pesos era una mujer embarazada, como una forma humanoide de una mujer embarazada negra y toda bruñida.*

*-¿Cómo de qué tamaño más o menos?*

*-La tenía de adorno, la tenía de adorno con otra cosa, insistió y bueno.*

*-¿De dónde te inspiraste para hacer esa pieza?*

---

<sup>216</sup> (Segovia, 2016)



*-No recuerdo, llegó. Debo haber estado preocupado en esos días pero algo pasó. Por el tema de mi pareja...*

*-¿Y por qué le pusiste ese precio?*

*-Porque no lo quería vender.*

*-¿Te insistió mucho el comprador?*

*-Insistió, fue un viernes, volvió el sábado y el domingo vino y cuanto, preguntó "cuánto". La quería, ya le había sacado foto y como que ya la había prometido como un regalo en una oficina y ahí me explicó que cometió un error de haber pensado que yo se la iba a vender, ya como que ya era seguro. Cinco mil peso, cuatro mil quinientos, pero fue buena venta un par de años atrás, valía más.<sup>217</sup>*

En palabras del excelente ceramista Eduardo Mendoza, de San Carlos, Argentina:

*-¿Cómo le pone usted los precios?*

*-De acuerdo a mi trabajo durante el día. Tonce yo trato de ganar un día de trabajo. Yo por ejemplo pa vender una pieza a veces saco yo más o menos estoy ganando cincuenta pesos por día. O sea lo mínimo. Si yo te cobraría de lo que yo tengo que ganar por día esa pieza no la podría vender. Tonce es medio difícil. Po ejemplo, ¿qué decís vos? Si yo esta piecita la hago en un día, modelada, trabajadita, pulida, traer la leña, horneada, esta piecita. Yo, empleo un día, pero eh esta piecita, vos no lo podés vender un día. Un día te ganás doscientos cincuenta un obrero, la hora, capaz no o má, quizás. Entonce vó no vendé ciento cincuenta esto. Entonce esta yo por lo má, estoy reduciéndolo, estoy dando a cincuenta peso. Ya medio cara pero bueno, qué va a hacer. Es el trabajo que, entonces yo saco de mi tiempo, mi tiempo de traer la arcilla, mi tiempo de colar la arcilla, mojado todos, secarla amasarlo, modelar la pieza, dejarlo que se seque, lijar, pulir, grabar, horno.<sup>218</sup>*

A decir de Óscar Merigüeles, en los puestos de artesanía del centro ceremonial y turístico de Tiahuanaco.

*-¿Cuál es la pieza más cara que te ha tocado vender?*

*-¿Más cara que he vendido" –ríe-, no todo tiene un precio estándar. Solamente cuando vendes por cantidades tienes un ingreso también alto. Si é en piedra y vos lo puedes tallar si lo puedes vender a un precio más.<sup>219</sup>*

El sentido común capitalista relaciona más al trabajo del ceramista con el del plomero que con el del artista, aborreciéndolo subrepticamente. Supone que el plomero, al fijar dos tubos de cobre, además de su dosis de trabajo manual no

---

<sup>217</sup> (Troncoso, 2016)

<sup>218</sup> (Mendoza, 2016)

<sup>219</sup> (Merigüeles, 2016)

tiene otra dosis de trabajo intelectual ni de sensibilidad. ¿Cuál es la diferencia entre un plomero y un pintor de caballete si a ambos les quitamos las manos y los ojos y se los ponemos de vuelta, sino su posición dentro de la estructura capitalista?, ¿por qué el artista y la teoría estética no se ensucian las manos en el fondo fangoso de estas discusiones que se deben hacer?, ¿será que su investidura de clase no se lo permite, como decía Karl Marx a propósito de la economía política clásica?; “La economía política clásica tocó casi la verdadera realidad, pero sin llegar a formularla de un modo consciente. Para esto, hubiera tenido que desprenderse de su piel burguesa.”<sup>220</sup>

## La transmisión del conocimiento entre ceramistas comunitarios

Las entrevistas arrojan información sobre el por qué los entrevistados se han dedicado a la cerámica. Pocos han sido los que llegan de la montaña o de otros poblados a aprender el oficio a los talleres de las familias tradicionales. La mayoría de los ceramistas lo han hecho porque son de familia ceramista, ya sea aprendiendo de los padres, por sí mismos, o en otros talleres, se trata de la reproducción de grupos ya reconocidos.

Los talleres familiares tienen dueños, que son las personas que los “levantaron”, el padre solamente o el padre y la madre. Algunos de ellos son heredados, pero otros no. Con la información obtenida es posible afirmar que los ceramistas son optimistas respecto al futuro de este trabajo, si bien algunos han señalado que sus hijos no se dedicarían a la cerámica, han mencionado también que existe una gran cantidad de jóvenes que sigue interesada en este trabajo.

El ceramista Walter Rojas cuenta la experiencia de su infancia en la que un joven ceramista lo motivó.

*“...había un muchacho que es un artesano que digamo, conoció y le gustó como era yo la actitud mía. Yo como era bien comedido así, labrador. Yo le digo, le ayudaba así sin cobrar nada. Después él mismo me habló pa que viniera a laburar, así aprendí. Claro, se aprende lo básico digamo, después uno tiene que aprender a modelar, que salgan bien derecha las piezas. Las primeras veces salen chuecas, pero todo é práctica, todo é práctica.”<sup>221</sup>*

Algo similar cuenta el reconocido ceramista Manuel Cruz de Cafayate.

---

<sup>220</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 454)

<sup>221</sup> (Rojas, 2016)

-¿Cómo fue que empezó a trabajar esto?  
-Bueno, mi maestro é el hambre, ese é mi maestro. Yo vengo de la montaña, yo vengo más o menos de cuatro mil metros de altura. ...  
-¿Y cuando vivió en la montaña ya trabajaba la cerámica?  
-No, en la montaña sos pastor.  
-¿Cómo fue que se decidió a hacer cerámica y no otra cosa?  
-No hay otra economía acá.<sup>222</sup>

A decir del Ceramista Joaquín Vargas a la entrada de Pomaire.

-Y ahora como sea lo hijo que tienen uno mismo, nadie trabaja en esto. Estudiaron ello, vieron otra profesión y ganan más. No se dedica nadie a la greda.  
-Ya es poca la gente.  
-Es poca la gente. Igual que cortadores de torno ya quedan poco. Se muere una persona que trabaje en esto, no hay quién la remplace.  
-La juventud ya no se dedica...  
-No no no, nadien quiere trabajar en esto.<sup>223</sup>

Por otro lado, Sasha Haro Galli en Cafayate.

*Falta obviamente por ahí mayor reunión, más trabajo del sector. Lo interesante es que hay un montón de jóvenes.*<sup>224</sup>

Considerado y reconocido como trabajador intelectual y manual que desarrolla su sensibilidad, como trabajador sensible, el ceramista pocas veces se renta a un patrón y si lo hace, es para aprender el oficio, como aprendiz. Aun así, el asalariado informal puede considerarse una categoría transitoria dentro de los procesos de producción cerámica en comunidad, se da solamente en el contexto de enseñanza y aprendizaje, en donde ceramistas aprendieron el oficio como trabajadores asalariados informales de otros ceramistas para después poner sus propios talleres.

A decir del ceramista Marcos Cruz, en Cafayate.

*...más o menos, calculo que debe haber trecientas personas que han trabajado conmigo que actualmente son independientes, trabajan para ellos solo.*<sup>225</sup>

Por otro lado, el ceramista aimara especializado en ocarinas Luis Acosta Chayapa comenta dentro del mercado en el cerro de Santa Lucía en el centro de Santiago:

---

<sup>222</sup> (Cruz M. , 2016)

<sup>223</sup> (Vargas, 2016)

<sup>224</sup> (Haro Gali, 2016)

<sup>225</sup> (Cruz M. , 2016)

*...yo de ahí radiqué en el norte, después me vine a Iquique, Antofagasta, recorría todo Chile, ya amigos que conocía me enseñaban donde quedarme haciendo ocarina. Después me fui a la Argentina, también recorrí Argentina y también ahí quedaron varias personas fabricando, haciendo cerámica. Había uno que los chilenos decían “el vago” que no trabajaba nada por ahí, aprendió a hacer ocarina y se quedó trabajando ahí tuvo una ocupación, un trabajo. Después había un uruguayo que en Santiago del Estero se quedó haciendo ocarina y así. En el Perú también empecé a hacer ocarina.<sup>226</sup>*



*Ocarinas elaboradas por tono y nota magistralmente resueltas. Mercado de Santa Lucía, Santiago, Chile.*

## **La propiedad de la tierra**

Junto con Marx podemos decir que la crítica de la economía política es, en esencia, una crítica de la propiedad.<sup>227</sup>

Para reducir los espacios de práctica comunitaria, el capitalismo intenta arrancarlos de raíz, y una forma de hacerlo es dificultando su suministro de

---

<sup>226</sup> (Acosta Chayapa, 2016)

<sup>227</sup> (Hardt, 2011)

materiales, complicando desde el comienzo la continuidad de sus ciclos productivos tradicionales, cercando a las comunidades al apropiarse de sus territorios y los de alrededor. La propiedad privada o pública de las minas de barro responde a la lógica capitalista según la cual todo tiene dueño, por esta razón la propiedad común suele denominarse precapitalista y se le considera como una forma de propiedad atrasada y anacrónica. Lejos de esto, la propiedad común sobre bienes comunes tan significativos como la tierra misma, presenta enseñanzas acerca del cuidado, del respeto, y de una generalidad de relaciones, identificaciones y apropiaciones comunitarias que urge reaprender en la actualidad histórica.

Para realizar su autodenominada “deducción trascendental” Lévi-Strauss ha señalado una serie de mitos latinoamericanos respecto al origen de las minas de barro. Estos mitos, además de la información sobre la relación profunda de las comunidades latinoamericanas con el barro, pueden brindarnos cierta intuición sobre la concepción milenaria y actual de las comunidades ceramistas respecto a las minas.

De acuerdo con el centenario antropólogo: Para los jíbaros, cuando el sol y la luna le cortaron la liana a Ahôho, la mujer cayó con una cesta llena de arcilla que llevaba “y la arcilla se desparramó sobre la tierra en donde hoy se la encuentra aquí y allí.” En otras tribus la versión cambia un poco y la arcilla del cesto se convierte en arcilla de mala calidad mientras “el cuerpo mismo de la víctima se transformó en buena arcilla”. En otra versión, la ardilla *wichink* muerde la liana y “a causa del miedo, la mujer empezó a defecar aquí y allá sin poder contenerse, y cada uno de sus excrementos se convertía en un yacimiento de barro.”<sup>228</sup> Lévi-Strauss alude a una investigación realizada entre los jíbaros de 1930 a 1931 por M. Stirling y otra realizada por P. Guallart, en las que la obtención de información no ha sido fácil pues las personas que conocían esos mitos eran viejas y apenas recordaban fragmentos.

Sin embargo, estos mitos ayudan a explicar fundamentalmente el sentimiento de propiedad comunal hacia el barro; tanto como los mitos, el barro ha pertenecido a toda la comunidad. Estas mismas cosmovisiones han sido atacadas por el capitalismo al imponer la propiedad estatal y privada sobre las tierras junto con su discurso. Al apropiarse de la tierra a través de los Estados, el capitalismo ataca los mitos fundacionales e impone el mito de la nación con el objetivo dialéctico de desarraigar a las comunidades para que no peleen por sus tierras y espacios.

---

<sup>228</sup> (Lévi-Strauss, 2008, págs. 23-30)



Atacar las prácticas y los espacios es atacar a sus rituales, forzando la pérdida de identidad, facilitando el proceso de desplazamiento forzado y migración.



*Mujer Shuar trabajando la cerámica.<sup>229</sup>*

Milenariamente en Latinoamérica, los pueblos que integran a la cerámica entre

<sup>229</sup> Esta etnia es conocida en occidente como “jíbaros”, destacando con morbo las maravillosamente estéticas reducciones de cabeza. Imagen obtenida de:  
<https://www.pinterest.co.uk/pin/771030398676866515/?mt=login>

sus prácticas eran la mayoría, excepcionales eran los que no estaban en condiciones de producir sus cacharros, sus huacos, sus porongos. Con la pérdida de la producción cerámica producida por la modernidad y pronunciada por la introducción de plásticos, únicamente unas pocas comunidades se han *especializado productivamente* en la cerámica. Las que han quedado, aferrándose a esta práctica, se ubican cercanas a donde el barro es de fácil extracción, así que la cercanía con las minas es, hasta la actualidad, una de sus condiciones principales. En las comunidades donde se produce cerámica ha habido, y todavía hay, "minas" o "bancos" de barro donde la extracción es permitida y relativamente fácil de lograr, en muchos casos basta con ir al lugar, escarbar un poco y tomar la greda. Sin embargo, es difícil conocer cuántos pueblos ceramistas se han extinguido. ¿Por qué ahora son tan pocos?, ¿en dónde han estado las mejores minas de barro?, ¿cuánto conocimiento se ha perdido de lo que era una práctica social extendida? Como de tantas cosas imprescindibles, hace falta escribir una historia de los vencidos en términos de las comunidades ceramistas.

**La noción de propiedad colectiva y comunal de la greda se ha introducido y enraizado con bastante fuerza en la comunidad de Huayculi, siendo así, que el cuidado y protección de las betas de greda se ha constituido en un mecanismo de unidad, que une a la comunidad en su conjunto para evitar que personas foráneas pretendan extraer greda de las betas. El control comunal también ha permitido construir e incorporar en el imaginario de los comunarios una especie de control individual. Siendo que todo comunario tiene la noción de extraer greda de forma medida y sin exageraciones.**<sup>230</sup>

*-¿Ese cerro uste nomás va y lo saca?*

*-Sí, los comuneros sacamos nomás.*

*-¿La gente de aquí de la comunidad? ¿Y hay alguien que cuide ese...?*

*-No, nadie de cuidados. Nadie saca, no vienen hasta acá.*

*-¿Pero ustedes saben cuando hay gente sacando?*

*-Además, querían concesionar los cerros, las empresas que hacían ladrillos, pero nadie los hemos dejado.*<sup>231</sup>

La parte final de este fragmento de entrevista a Don Sacarías Paniagua, vecindado en Huayculi, revela una tendencia del capitalismo actual en lo que se refiere a la disputa por la posesión y propiedad de las tierras y bienes naturales entre el capitalismo y las comunidades. Extensa bibliografía documenta esta problemática en toda Latinoamérica, que ha consistido en el constante despojo de los bienes comunes por parte de los capitales públicos y privados.<sup>232</sup> En algunos

---

<sup>230</sup> (Antezana Iriarte, 2014)(Tesis)

<sup>231</sup> (Paniagua, 2016)

<sup>232</sup> (Porto-Goncalves & Hocsman, 2016) (Rodríguez Garavioto & Baquero Díaz, 2020)



lugares, como al parecer en Huayculi, este despojo ha encontrado resistencias comunitarias. Sin embargo, el problema se presenta con diversas especificidades, hay muchas formas de atacar a la propiedad común de los bienes, una de ellas es la división del trabajo que abre la posibilidad de privatizar no solo la tierra sino la mayoría de los bienes, fomenta la diferencia al permitir la venta de productos específicos entre campesinos de la comunidad, rompiendo con eso, poco a poco y desde dentro, el régimen de propiedad común.<sup>233</sup>

*-Compramos, hay unos que se dedican a sacar. Algunos sí sacan, yo ya no, prefiero comprar que estar sacudiéndome ahí. Mejor es comprar. Hay dos familias que sacan para casi toda la gente, como los mineros, pero no sienten el sudor ellos –risa-.*

*-Está duro.*

*-Duro es sacar la greda para, un cubo y medio así, los venden doscientos bolivianos.*

*-¿Un cubo y medio cómo cuánto sería?*

*-Sería quince carretillas así.*

*-Hay que prepararlo.*

*-Sí.*

*-¿No se lo dan ya preparado?*

*-No, no.*

*-Directo del cerro.*

*-Directo sacando la greda del cerro. Ya después otro lo va machucando, como aquel vea que está en la mesa. Lo machuca y lo parte bien, para quitar la piedrita...<sup>234</sup>*

Una delgada línea separa la división del trabajo con la repartición de labores, y está relacionada totalmente con el tipo de propiedad. En Huayculi, al ser las minas propiedad comunal y conservar un fuerte sentimiento comunitario, existe repartición de labores dentro de la comunidad, lo que hace que algunos

---

<sup>233</sup> En México las (contra)reformas agrarias salinistas de 1992 dieron paso al régimen de dominio pleno y la parcelación de las tierras ejidales, lo que permite a los individuos poseer como propiedad privada individual un palmo de tierra antes ejidal, y luego venderla al Estado o a los grandes capitales dispuestos a realizar inversiones. De fondo, en términos de trabajo, la propiedad ejidal se trabaja por todos los ejidatarios mientras que, en la propiedad privada individual, el encargado del trabajo es solamente el dueño, es decir, se ataca también a la convivencia e identidad en el trabajo rural de los ejidos, se acomete contra el interés común fomentando el interés privado. Como tal, el cambio de régimen de propiedad a dominio pleno es ya un proceso privatizador, aunque hablemos todavía de minifundios y pequeña propiedad privada. Se constata que; “La delimitación y la asignación de derechos de propiedad privada son el mejor modo de protegerse contra la denominada ‘tragedia de los bienes comunes’.” (Harvey, Breve historia del neoliberalismo, 2007, pág. 74)

<sup>234</sup> (Paniagua, 2016)

comuneros dueños de medios de transporte -carretillas y camiones- se dediquen exclusivamente a extraer la greda. Se podría pensar que lo que ellos venden es la greda, el barro, pero en realidad están vendiendo su fuerza de trabajo y el desgaste de la maquinaria de transporte. El que los dueños de los camiones y familiares o comuneros sean los que vayan a las minas, el precio del barro y su baja calidad, soportan la afirmación de que lo que venden es fundamentalmente su fuerza de trabajo, expresada monetariamente a través del precio de la greda, y con lo cual alcanzan a reproducir sus condiciones materiales de forma simple, tanto como el resto de la comunidad. Como hemos dicho ya, ningún comunero busca reproducirse de manera ampliada, lo que interesa a ellos es poder vivir en igualdad, con seguridad alimentaria y con capacidad comunitaria para realizar sus fiestas tradicionales.

*-¿Qué tanto gana trabajando de lo que trabaja?*

*-Depende, más o menos tres mil quinientos, cuatro mil bolivianos, mínimo que ganamos.<sup>235</sup>*

Dependiendo del país, las minas de barro son de propiedad comunal, estatal o privada. De acuerdo con sus propias leyes, el Estado permite que las comunidades exploten algunas vetas junto a los ríos sin ningún fomento o programa de apoyo. Tanto como las minas comunales, la existencia de la propiedad privada y estatal es una constante, por lo que es común observar una convivencia entre estos tres tipos.

En Cafayate, al norte argentino, por ejemplo:

*-¿La puede ir a asacar así nomás o necesita algún permiso?*

*-Depende, bueno. Tenemos permiso los artesano, el gobierno de la provincia te da un carné para que te puedas este, utilizar pero ese e la parte lo que son por ejemplo del Estado. La parte que no es del Estado que son de los dueños, la mayoría de la gente son dueños de la tierra, e propiedad privada, ya tenés que hablar con la gente, que lo vean, si te pueden vender o no. Entonces buscá vo, pero yo más busco de lo ríos, a orilla de los ríos por ahí saco arcilla.<sup>236</sup>*

La ventaja del carácter comunitario consiste en que los dueños, aun siendo privados, son también comuneros o personas cercanas a las comunidades ceramistas que cumplen un rol dentro de la repartición de actividades en la

---

<sup>235</sup> Cuatro mil bolivianos corresponden aproximadamente a 11 mil quinientos pesos mexicanos mensuales, apenas suficientes para el fondo de consumo familiar dado que la familia completa participa del proceso productivo. (Paniagua, 2016)

<sup>236</sup> (Mendoza, 2016)

comunidad. En términos generales es posible afirmar que una pieza acabada, cristalizada, tiene una naturaleza fundamentalmente comunitaria, es resultado de esas relaciones de principio a fin.

Si el carácter comunitario es frágil, en el caso de que las minas sean privadas, la obtención del barro está condicionada a que el particular quiera extraerlo y venderlo, pero igual puede estropearlo, o hacer lo que quiera con él. Si se trata de una mina pública, el Estado comúnmente es ineficiente para atender estos asuntos, puede cuidarlas o no, incluso permitir que se contaminen, restringir el acceso, venderlas, o en el mejor de los casos, dejar que los usufructuarios de esas minas las cuiden y exploten para el beneficio comunitario, aun así, en muchos casos, cobra renta-impuesto por la propiedad de la tierra.

En el caso chileno de Quinchamalí, en donde las minas son propiedad privada, lo usual es que el dueño venda el barro, o cobre por la extracción precios razonables. El propio dueño de las minas suele ser ceramista de la comunidad. El carácter que da sentido a la relación fundamental consiste precisamente en la identificación con la comunidad, lo cual sobrepasa el carácter de la propiedad individual.

*-...pero hay otras personas que no tienen mina, ellas cómo le hacen, ¿van con usted?*

*-Sí, hay gente que nos pide, hay otra, e que hay otra gente que no le gusta trabajar la greda que tenemos nosotros. Trabajan una greda más débil. Más elástica, tonce, eso es pa hacer figuritas chica.*

*-Sí. más delgadas, más sutiles ¿no?*

*-Claro.*

*-Y... ¿entonces ellos van a otra mina que es de otro señor?*

*-Sí.*

*-Digamos que las minas las tienen aquí entre algunas personas nada más.*

*-Sim.*

*-Y, ¿todas las minas que están por acá tienen dueño?*

*-Tienen dueño.*

*-No hay una que sea común o...*

*-E, ahí en lo saco hay una greda que la compró ella, para revolverla, con la de nosotros y ese, el dueño ese saca la, en el verano la seca y la pone en saco y cuando la gente quiere comprar ahí le vende.*

*-¿Qué tan cara la vende?*

*-Algo, a cinco mil peso pedirá por saco... ¡Tita!, ¿Cuánto te pidieron por el saco e*

*greda?... ¿siete? siete mil peso. Mao menos, diez dólares, once dólares.*<sup>237</sup>

*-No no si aquí no lo dejan sacar ni una greda aquí, una leña nada. No si plantaron todo de pasto ciruelo tienen plantado, tienen rondines, tienen cuidadores en la noche tienen corneta.*

*-No te dejan agarrar...*

*-No nada nada nada.*

*-¿Es propiedad privada?*

*-Si.*

*-¿Pero antes si podía agarrar de ahí?*

*-Si yo podía sacar greda al tiro, yo podía ir a buscar leña, que le salía mas barato, ahora no no puede hacer eso no.*

*-Hay que comprar la greda y la leña.*<sup>238</sup>

Las distintas formas de propiedad de la tierra (común, pública, privada) son el resultado de los procesos de apropiación que el capitalismo despliega de forma específica en cada región. La propiedad común no tiene un solo dueño y responde a las necesidades y el trabajo de la comunidad, mientras que lo estatal y lo privado sí tienen dueño, por lo que la existencia de títulos y escrituras entre los productores y los dueños tensa la relación. La propiedad de la tierra depende también de la capacidad organizativa de los campesinos y demás personas que trabajan en el entorno rural, de una correlación de fuerzas frente al despojo que el capitalismo pretende lo largo y ancho del planeta.

Además de los mitos sobre la creación de las minas, Lévi-Strauss también aporta información sobre los rituales de extracción de la greda en Latinoamérica vinculados directamente al horneado, es decir, a la obtención de resultados satisfactorios en el proceso cerámico completo. Estos mitos destacan la acendrada preocupación de las comunidades ceramistas por lograr piezas que no se rompan en el horneado, por lo que el proceso se relaciona con la pureza, con la esplendidez de las ofrendas y favores a los dioses o espíritus creadores. Por ejemplo, señala que los yurucarés “rodeaban el arte de la alfarería de precauciones exigentes. Las mujeres, las únicas que lo practicaban, iban solemnemente a buscar la arcilla durante el periodo del año que no estaba reservado a las cosechas. Por temor al trueno y para escapar a las miradas, se ocultaban en un lugar retirado, construían una choza y celebraban ritos. Desde que empezaban a trabajar guardaban un silencio completo y sólo se comunicaban

---

<sup>237</sup> Ceramistas Luis Hugo González y Tita. Entrevista #18. Quinchamalí, Chile. Sábado, 24 de septiembre de 2016, 03:46:02 p.m. (González & Tita, 2016)

<sup>238</sup> (Vargas, 2016)

ente sí con signos, convencidas de que si pronunciaban una sola palabra sus vasijas se resquebrajarían durante la cocción.” El mismo autor, a propósito de los indios Guayana señala: “<Están convencidos de que sólo se puede extraer la arcilla en la primera noche de luna llena. (...) Están profundamente convencidos de que si hicieran recipientes con arcilla extraída en cualquier otro momento no sólo tendrían tendencia a resquebrajarse sino que provocarían múltiples enfermedades en aquellos que los utilizaran para comer.” Un caso en donde la alfarería es reservada para los hombres, según Lévi-Strauss, se da entre los urubús, tupís del Maranhao, “cuando estos quieren hacer vasijas, se aíslan en la selva para no ser observados. Mientras dura el trabajo se abstienen de comer, de beber, de orinar y de cualquier tipo de relación con las mujeres. Hacen vasijas de buena calidad, pero muchas se resquebrajan durante la cocción: imperfección cuyo origen ellos sitúan en el acto espiritual de la realización más que en las modalidades técnicas o en la materia prima empleada.” “Aún más al norte, al sudeste de Colombia, los tanimukas y ofainas creen que la Tierra, Namatu, la mujer primordial, instituyó el arte de la alfarería. Es la dueña de las vasijas, y no pueden fabricarse sin su aprobación. Las mujeres que van por primera vez a buscar arcilla dejan en el lugar un vasito con coca a guisa de ofrenda a Namatu, para obtener su consentimiento y pagarla. (...) La alfarera no come ni bebe, no se baña, se abstiene de tener relaciones sexuales y ajusta su tocado para evitar que ningún cabello pueda caer sobre su obra.”<sup>239</sup>

Así, los ritos se relacionan desde la extracción de greda hasta la problemática de la pérdida de piezas en el horneado.

*-¿Qué tan exitosas son las quemas, se te rompen muchas piezas?*

*-Claro. Si sí, eso ya también depende bastante del clima, días que están soleados bonitos, sale bien. Pero días fríos si se rompe bastante.*

*-O sea ¿dices que es por el frío que le pega a las piezas que las revienta?*

*-Claro. Es que a veces llueve y la humedad las viene a partir. Si no es eso, siempre se parte bastante...<sup>240</sup>*

El éxito en la realización de las piezas depende, en mucho mayor medida, de la preparación de la greda que del horneado. En las comunidades ceramistas latinoamericanas la quema suele hacerse de forma bastante homogénea, en hornos de leña, alcanzando temperaturas máximas que van de los 800 a los mil grados centígrados.

---

<sup>239</sup> (Lévi-Strauss, 2008, págs. 31-35) Ver Capítulo 2.

<sup>240</sup> (Rivera, 2016)

*-A veces horneamos a horno eléctrico o a gas, más fácil y salen en teoría, digamos perfectas, pero a mí me parece que quedan mejor así y a su vez tiene otra mística hacerlo a leña o sea, el hecho de hornear es todo un ritual, en ese momento no, haces como la fiesta con amigos, y fuego. El fuego de leña le da otro toque. Y después tenemos la suerte que tenemos acceso a ramas a leñas así que por ahí son descartes que el horno lo utiliza.<sup>241</sup>*

Las piezas que se rompen lo hacen durante la horneada, estando a punto de lograrse, como si se tratara de una maldición. Por eso, algunos ceramistas prefieren hacer quemados a bajas temperaturas, lo que permite que más piezas sobrevivan, aunque una pieza horneada a baja temperatura es más proclive a romperse después de la cocción con el mínimo choque, pero para los ceramistas esos cuidados ya no dependerán de ellos sino de los consumidores. Si las piezas se rompen antes del secado son reparables, pero si lo hacen durante el secado y la cocción, son consideradas pérdidas irreparables. El que las piezas se rompan durante la horneada hace pensar que el problema se encuentra en ese proceso, sin embargo, la causa del resquebrajamiento está en la preparación de la greda. Si no se hace un tratamiento adecuado al barro antes de trabajarlo, en el proceso de preparación y amasado, las pérdidas son difíciles de resolver, incluso llenas de los más escrupulosos y sagrados rituales. Las pérdidas de piezas son consideradas una pérdida de tiempo, de material, de espacio dentro del horno, de ganancia económica, en fin, aunque los ceramistas comunitarios se hayan acostumbrado a aceptarlas no dejan de intentar prevenirlas o aprovecharlas pulverizando las piezas rotas para hacer *chamota*, un útil material anti-plástico que se combina con la greda suave y que es ideal para piezas grandes por su resistencia, así como por aguantar las más altas temperaturas.

*-¿Esta máquina cómo se llama?*

*-Esta es una moladora de escombros. Entonces esta sirve para moler, hace polvo todo. ¿Qué pasa? Voh aquí, toda la suciedad que tenga la arcilla, la moleh y la transformás en arcilla. Entonces qué pasa, en un torno no tenés problemas porque no tiene basura para trabajarla, no te revienta la pieza porque esto muele todo. De aquí la cernís, pasa por aquí, unos alambres que se mueven y ya la tenés para trabajar.<sup>242</sup>*

Preparando bien la greda, el horno de leña es tan eficaz como cualquier otro, y es,

---

<sup>241</sup> (Haro Gali, 2016)

<sup>242</sup> (Cruz M., 2016)

por mucho, el más económico. Es el horno usado comúnmente por las poblaciones ceramistas. Su elaboración es un conocimiento que se ha compartido por los ceramistas durante varias generaciones, así que son ellos mismos quienes los hacen.<sup>243</sup> De esta forma, los ceramistas son autosuficientes en cuanto a los medios de producción. El proceso completo tiene las cualidades de ser comunitario, de ser uno solo, desde la extracción del barro hasta la cristalización de la pieza, incluyendo a la fuerza de trabajo. Todos los elementos que se combinan en él son internos de las comunidades, las representan y recrean.

Además de la apropiación de la tierra, el capitalismo acaba con los productores ceramistas imponiendo una doble avanzada. Por un lado, promueve una cultura de desecho, de no apreciación sobre los objetos elaborados manualmente por ceramistas en condiciones comunitarias, ofreciendo en los mercados y en los grandes centros comerciales piezas producidas en serie a un precio considerablemente menor, lo que presiona los precios de los ceramistas a la baja. Por el otro, los precios altos de las piezas cerámicas se enfrentan a un mercado de consumidores cada vez más pauperizados, por lo que una escultura cerámica es considerada un objeto decorativo, de lujo, para el cual tienen acceso solamente consumidores extranjeros o representantes de hoteles u oficinas públicas o privadas. Los ceramistas se encuentran plenamente conscientes de ello.

## **Diferencia entre cerámica comunitaria y arte individual**

En el proceso de producción, la diferencia entre el arte y la cerámica comunitaria es total, se relaciona con las condiciones particulares de cada una de ellas mucho más que con las piezas como productos terminados. Lo fundamental de esta diferencia consiste en que la producción del arte pretende ser individual y darse a través del artista que se reafirma en su obra, mientras que la producción cerámica comunitaria es ineludiblemente colectiva, varios sujetos intervienen en cada pieza, los signos que la rodean son casi exclusivamente comunitarios, el tema, la técnica y el decorado de la pieza puede haberse realizado millones de veces y aun así reafirmar en múltiples direcciones, los lazos de la comunidad en general y de los ceramistas en particular.

Las producciones cerámicas son procesos de mucho valor desvalorizado, con grandes magnitudes de fuerza de trabajo en relaciones comunitarias, que se

---

<sup>243</sup> Generalmente constan de una boca con tapadera para la leña en la parte inferior, un espacio en medio con rejilla en la base y compuerta o tapadera para la colocación de piezas, y una chimenea con tronera para controlar la temperatura y el humo. El material suele ser adobe o ladrillo.



encuentran en el extremo opuesto al capitalismo desarrollado, donde la composición orgánica del capital es muy alta y la propiedad privada o pública de los medios de producción hacia el desarrollo de las fuerzas productivas prima. También las relaciones comunitarias son opuestas a las relaciones sociales de producción en donde los individuos existen aislados, divididos, ensimismados, convencidos de que la súper especialización es un distingo social.

Los reacomodos estructurales de las clases dominantes hicieron que la producción de objetos estéticos acusara divisiones dentro de ella. La exclusividad de la producción estética se destinó para unas cuantas personas que producían objetos para el consumo político-religioso, el resto producía objetos utilitarios para el consumo, con menores cualidades estéticas. La escultura como objeto de uso ritual trascendía la mera presencia del ídolo, su significado incluía su uso como cuenco, pipa, olla, etc., en donde de manera ritual se entregaban a la tierra y a la sociedad la combinación de elementos simbólicos como ciertas plantas o sangre de determinados animales. Secularizadas, las cualidades estéticas se pueden considerar de acuerdo con el trabajo que implican sus formas, técnicas, diseños, temas, materiales. Sin embargo, en términos de esas mismas cualidades estéticas, la cerámica no se diferencia de la escultura, es más, muchas piezas cerámicas tienen más cualidades estéticas que otras obras de arte escultural.

En el quehacer artístico, los productores, con intensión exclusivista, producen pocas piezas y, muchas veces, con poco trabajo impreso en ellas. Aluden a que su trabajo es intelectual y no manual, como sucede con el arte conceptual. El valor de la obra de arte tiene correspondencia con el precio de la fuerza de trabajo del artista que ya está valorizado en términos de la estructura social capitalista, va de la mano con su valorización en el mercado y no con su significado social, mucho menos comunitario. Todo producto del sistema de las artes está fetichizado, no existe un rompimiento de la *ley del valor* en el arte, como se suele afirmar. En el capitalismo las cualidades estéticas y la significatividad de la obra son determinadas por el precio, aunque en el discurso, el precio sería determinado por las cualidades estéticas de la obra.

**La Christie's, establecida en 1776, junto con la firma de Sotheby monopolizan, desde 1920, casi por completo las subastas públicas inglesas. Wildestein y Cía. abrió sus puertas en 1875, y su fundador Georges Wildestein ha pasado a la historia como el 'Príncipe de los negociantes de cuadros'. Alec Wildestein, su nieto y vicepresidente de la filial en Nueva York, actuando como intermediario de un museo norteamericano, pagó 5,540,000 dólares en una subasta en Londres, por el retrato que hizo Velázquez de su criado mulato Juan Pareja. Hacemos notar la diferencia entre ese precio pagado y el alcanzado por la misma obra en**

1801, de sólo 200 dólares.<sup>244</sup>

En pleno capitalismo, aludiendo al goce fetichizado, se han concentrado en el ambiente artístico un núcleo cada vez más cerrado de individuos que controlan fuertemente los enlaces entre producción, circulación y consumo, reflejados en los mercados y sobre todo en los precios de las mercancías denominadas obras de arte. Una obra de arte con elevado precio muestra la exclusividad de esos enlaces; en una pintura, por ejemplo, el difícil acceso a colocarse físicamente frente a ella. Su dueño, supuestamente, como él solo, le tiene una enorme e incalculable apreciación por el goce inigualable que le produce. En este extremo opera el supuesto de que tanto el artista como la obra y el goce son individuales e invaluable, es aquí cuando la valorización del producto, de la obra, alcanza sus precios más altos en los mercados locales, nacionales o internacionales. Es el extremo natural de vivir en una fantasía impuesta por teorías, academias, medios de comunicación y virtualidades electrónicas que nos dicen lo que es la propia vida.

Para los ceramistas, incluso el gusto y el goce están condicionados por la comunidad frente a las celosas subjetividades reafirmadas por la individualización y la particularidad. Lo antedicho sucede en la mayoría de los casos, pero la forma en que el capitalismo opera hace que algunos ceramistas consideren haber dado el gran salto hacia el arte, se engañan pretendiendo reafirmar a la comunidad hablando de su origen en bienales y ferias de Europa, considerándose excepciones individuales de espíritu indomable.

*-Estas son las primeras piezas que hago en Cuenca, después de mi retorno de Francia. El concepto de ese diseño, eso es arte, eso no es artesanía.<sup>245</sup>*

*-yo soy muy querendón de mi casa y aquí voy a morir, me entierran ahí en el barro, porque barro soy. Bueno, entonces ha habido contactos, me llaman, yo trabajo en Holanda, tengo un a colega muy linda, una de las grandes ceramistas europeas, voy, con ella aprendo mucho, intercambiamos estilos y cosas, ella viene a trabajar aquí, hemos hecho dos exposiciones conjuntas aquí en el Ecuador, justo en la casa de la cultura, ahora acabo de venir de Holanda porque estaba trabajando, estuve en Alemania, la exposición sigue.<sup>246</sup>*

La producción estética individual, el trabajo creativo y transformador individual, se

---

<sup>244</sup> (Suárez Suárez, 1986, pág. 44)

<sup>245</sup> (Vega, 2016)

<sup>246</sup> (Segovia, 2016)

encuentra en dimensiones que, no solo no poseen ningún rasgo de ser comunitarias, sino que son contrarias, antagónicas a la comunidad. Cumplen con ser un reflejo, a veces abigarrado, de la subjetividad de un individuo, pero no forman parte de una práctica social compartida, por el contrario, tienen sus propios espacios, comportamientos y temas, sus propios talleres, escuelas, teorías, circuitos de consumo y de precios. La excepcionalidad de su propio mercado acompaña a la excepcionalidad de sus propios productores, los artistas, personas cuyo distingo social fundamental consiste en tener las posibilidades materiales para dedicarse con exclusividad a la producción estética. Tanto como los intelectuales, los artistas surgen de sectores sociales específicos, tienen sus propias escuelas, educación y tiempo libre para desarrollar sus actividades.

La idea de que nuestros gustos reafirman nuestra individualidad responde a la necesidad, difícil de forjar, de estigmatizarnos e identificarnos dentro de una sociedad que ha abusado de nosotros y nos ha abandonado. Las comunidades ceramistas, vilipendiadas, vejadas, ignoradas, reprimidas, asesinadas por la sociedad desde hace cientos de años, saben que una forma efectiva de responder se encuentra en la pertenencia a la comunidad, en ese reconocimiento existe un elemento fundamental de resistencia que no permite falsedades individuales, no es una mascarada facilona entre artesanos y artistas. Es en el carácter eminentemente social en donde la producción cerámica y la artística encuentran sus más significativas diferencias, no en las cualidades estéticas de sus productos.

## **Individualización**

A partir de la división y diferenciación de las relaciones sociales y de las relaciones de la sociedad con la naturaleza, los sujetos, ajenos a su propia subjetividad social y natural, producen y reproducen el capitalismo desde una atomización exacerbada. La individualización de las prácticas sociales y la cosificación de los individuos hasta el grado de dividirlos y utilizar una buena parte de su tiempo vital subjetivado como herramienta de la producción y reproducción capitalista, es la forma por excelencia que adquiere el capitalismo al funcionar como totalidad. Esta individualización se presenta como única forma posible de convivencia y cada individuo la acepta y reafirma, refuerza esa convicción.

El individualismo se vuelve la forma general de subjetividad, de la interpretación del ser. Esa abstracción se materializa de una forma muy exacta con otra abstracción concreta; la del dinero. La unicidad del dinero se relaciona con la unicidad de los individuos en el momento del intercambio en donde los individuos ponen en juego

su ser social igual que una moneda pone en juego su integridad y coherencia. Los individuos se relacionan a través del intercambio, se reconocen a sí mismos en la esfera del consumo y no de la producción,<sup>247</sup> imitando a la moneda. El individuo intenta ser como la moneda, con una sustancia incorruptible socialmente acordada y válida para la diferenciación en donde imperan las relaciones fetichizadas. Con la división del proceso de trabajo mismo, la ecuación completa tiende a ser “pura atomicidad”.<sup>248</sup>

Si bien la división social es común desde el surgimiento de las civilizaciones, particularmente “la cultura de Occidente se vale de la ruptura de algunos pares dialécticos de la realidad”.<sup>249</sup> Las partes y el todo, el individuo y la colectividad, el presente y el pasado, la forma y el contenido, lo nacional e internacional, la economía y la política,<sup>250</sup> son algunos de estos pares escindidos. Producto de la división del trabajo y de la sociedad en clases, ha habido también una separación eminentemente judeocristiana que aísla al individuo como concepto de sí mismo como sujeto social y que es concomitante a las concepciones espirituales de las religiones.

**Lutero estableció la libertad cristiana como un valor interior que habría de ser realizado independientemente de cualquier condición externa. La realidad social resultaba indiferente en lo relativo a la verdadera esencia del hombre. El hombre aprendió a volver hacia sí mismo los requerimientos para la satisfacción de sus potencialidades y a <buscar en sí mismo y no en el mundo exterior la realización de su vida>.**<sup>251</sup>

Filosóficamente, desde el protestantismo luterano británico, pasando por Locke, Hume y Fichte;

**...este individuo del siglo XVIII –que es producto, por un lado, de la disolución de las formas de sociedad feudales, y por el otro, de las nuevas fuerzas productivas desarrolladas a partir del siglo XVI- se les aparece como un ideal cuya existencia habría pertenecido al pasado. No como un resultado histórico, sino como punto de partida de la historia.**

(...)

---

<sup>247</sup> “Como personas independientes, los obreros son individuos que entran en relaciones con el mismo capital, pero no entre sí” (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, págs. 268-269)

<sup>248</sup> (Sohn Rethel, 1980, pág. 56)

<sup>249</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 12)

<sup>250</sup> “Un primer paso del capital en ese proceso de ocultarse y revelarse de una manera distorsionada implica la ruptura de su unidad económico-política, conformando estas dimensiones como esferas autónomas e independientes, ya *no como diferencias en el seno de una unidad.*” (Osorio, Estado, reproducción del capital y lucha de clases. La unidad económico/política del capital, 2015, pág. 34)

<sup>251</sup> (Marcuse, Razón y Revolución, 1981, pág. 20)

**la época que genera este punto de vista, esta idea del individuo aislado, es precisamente aquella en la cual las relaciones sociales (generales según este punto de vista) han llegado al más alto grado de desarrollo alcanzado hasta el presente.<sup>252</sup>**

Es en el capitalismo en donde occidente alcanza su forma más acabada con el surgimiento, la conceptualización y la aceptación inobjetable del individuo. La forma unitaria en el individualismo, el “yo soy yo” es el resultado de la propiedad privada; yo me tengo a mí, soy dueño de mí, es, además, la separación del cuerpo y el pensamiento.

**El Yo fichteano no conoce límites, o, más exactamente, solo conoce aquellos que él se pone a sí mismo. Todo debe salir del Yo. Lo incondicionado se pone a sí mismo como su propia condición.**

(...)

**Hegel diría que Fichte se ha quedado en un idealismo subjetivo; su yo es individual, no universal: es una conciencia finita o un idealismo de lo finito. La solución será -a su modo de ver- el idealismo objetivo y absoluto.<sup>253</sup>**

“El capitalismo, en su versión estadounidense<sup>254</sup>, se caracteriza por girar en torno al individuo. Lo enaltece, fetichiza, endiosa y siembra el culto a la personalidad. Oculta así los méritos de la colectividad y de la tradición cultural. Antepone simplemente el individuo a los intereses de la propiedad privada, como el más sacrosanto derecho de todo individuo valioso.”<sup>255</sup>

A partir del despojo de la propiedad común surgen la propiedad privada y la pública, siguiendo procesos paralelos, la propiedad pública cristalizó en los Estados y la privada en el individuo, pero es tal su consanguinidad que las leyes de los Estados, los derechos y garantías, defienden al individuo.

En términos modernos, el tránsito de los procesos va de lo común para todos a lo público del Estado, luego a lo privado nacional y finalmente a lo privado trasnacional. Lo privado trasnacional no se interesa en envolver a todo el planeta o abarcar cada rincón, sino que desarrolla enclaves dentro de los territorios de los Estados nación, controlando el mundo del trabajo con mecanismos radicales de biotecnología y autoexplotación.<sup>256</sup> La práctica ideológica, combinada entre

---

<sup>252</sup> (Marx, Introducción general a la crítica de la Economía Política / 1857, 1989, pág. 33 y 34)

<sup>253</sup> (Sánchez Vázquez, Filosofía de la praxis., 2003, pág. 72)

<sup>254</sup> Mejor sería decir que en todas sus versiones, aunque ciertamente, en distintos grados.

<sup>255</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 16)

<sup>256</sup> “El exceso de trabajo y rendimiento se agudiza y se convierte en autoexplotación. Esta es mucho más eficaz que la explotación por otros, pues va acompañada de un sentimiento de libertad. El explotador es al mismo tiempo el explotado. Víctima y verdugo ya no pueden diferenciarse. Esta autorreferencialidad genera una libertad paradójica, que, a causa de las estructuras de obligación inmanentes a ella, se convierte en

Estados y capitales, opera a través del avasallamiento jurídico, policial y militar, así como de los medios de comunicación masiva y la iglesia en contextos de pobreza y miseria, de mercados clandestinos, violencia, adicciones, prostitución, extorción y demás formas sociales de poder y sumisión.

La actualización de “la llamada acumulación originaria”, que de acuerdo con la terminología de David Harvey podríamos llamar “acumulación por desposesión”, ha implicado procesos salvajes y draconianos de concentración y centralización de los capitales, dineros, industrias, empresas, recursos naturales, en fin, como nunca en la historia un pequeño grupo de personas en todo el mundo amasa fortunas obscenas. En sus derroteros actuales la clase dominada ha quedado despojada de todo bien material, tan vilipendiada y humillada que agradece tener trabajo para sobrevivir apenas con los medios necesarios a los cuales atesora.

Con las prácticas estéticas sucede de forma similar al proceso de privatización de lo común. Inicialmente las que podríamos llamar producciones estéticas primitivas eran del común de todos en el sentido práctico. Con el surgimiento de las civilizaciones, la práctica estética del común se volvió pública, se le arrebató a la sociedad para ser controlada por las conformaciones ideológicas de las nascentes formas de Estado. Fue en el Renacimiento cuando las prácticas estéticas pasaron a manos privadas, a ser controladas por particulares. “Los artistas, después de todo, materializan el Renacimiento en la modelación histórica del individuo, el cual vino a despojar al siervo y al hombre religioso.”<sup>257</sup>

La expresión artística por excelencia para el capitalismo actual, y por extensión para la sociedad, está representada por artistas, individuos que paradójicamente “reflejan el espíritu de la humanidad”. Dentro de un proceso de aceptación de lo privado trasnacional en la práctica, la forma en que los artistas y el arte son trasnacionales puede corresponder ciertamente, al tema, pero sobre todo a que los artistas hayan nacido en países de economías centrales. Así, la historia del arte del Siglo XX, por ejemplo, es la historia de los artistas occidentales (entiéndase Europa y Estados Unidos), de la cual los artistas de países dependientes y subdesarrollados económicamente harían curiosismos, excentricidades o réplicas.<sup>258</sup>

---

violencia. Las enfermedades psíquicas de la sociedad de rendimiento constituyen precisamente las manifestaciones patológicas de esta libertad paradójica.” (Chul Han, 2012, pág. 32)

<sup>257</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 16)

<sup>258</sup> Para el egipcio Samir Amin, uno de los teóricos marxistas más importantes de los países llamados tercermundistas, la desconexión frente a la mundialización de los supuestos coloniales de occidente debe buscarse en los ámbitos económicos, políticos, académicos y también en los órdenes culturales, con el fin de lograr identidades, soberanías y desarrollos autónomos de los países dependientes. (Amin, La desconexión, 1988)

Fundamentalmente por la cualidad de producir piezas únicas, los ceramistas se consideran artistas o, con mucho orgullo, se autodefinen como artesanos, pero con igual importancia que los artistas, sin importarles en nada el *main stream* del mundo artístico occidental. Sin embargo, de subterfugio, las nociones de *arte* y *artista*, consagradas por el renacimiento europeo, intentan desfigurar y dividir a la producción de objetos estéticos en comunidad, afortunadamente sin lograrlo.

*-Yo creo que, comparado con otros trabajos, yo creo que aquí es un valor más porque, ser artista hermano, que te conozcan como artista, como artesano, yo creo que ya es una profesión, sino que falta darle un giro más. Tonces hay que tomar conciencia, hay que capacitarnos, hay que innovar porque si vamos siguiendo la misma cosa no lo van a comprar, hay que invertir conocimiento también para poder. Eso es, a veces somos conformistas ¿no?, pero en cambio eh no, pues hay que pensar en la familia, hay que pensar en algo más entonces.<sup>259</sup>*



*Piezas del ceramista Antón Flores colocadas en el piso de su casa-taller-galería*

---

<sup>259</sup> (Anton Flores, 2016)



Un problema estriba en que, al validar la actividad estética como actividad intelectual, se validan los procesos individuales -la actividad intelectual individual es más fácil de entender y aceptar que la colectiva-, validando también la naturalización de la división individual del trabajo, en donde cada individuo desempeña una tarea específica; los artistas por excelencia y los artesanos por tradición.

Las actividades de los individuos, sus acciones, cobran sentido en relación con la sociedad, son producto histórico de la sociedad en que viven. Así, las elecciones individuales supuestamente libres, son materiales, reales, y se dan en un marco social e histórico en donde operan el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado. No es posible tomar una elección personal y llevarla a cabo fuera de este marco. No existe un panorama autónomo y absolutamente abierto de elecciones, sino que están determinadas por las posibilidades, y las elecciones suelen decidirse de acuerdo con el disciplinamiento que la sociedad impone, existiendo por lo tanto una amplia gama de posibilidades menos conservadoras que son castigadas y quedan inexploradas. El propio Marcuse resbala en estos lodos al decir: “El contraste entre lo universal y lo individual tomó una forma más intensa cuando, en la era moderna, surgieron las consignas de la libertad general y la idea de que un orden social apropiado sólo podía alcanzarse a través del conocimiento y de la actividad de *individuos* emancipados.”<sup>260</sup>

Las variaciones entre los individuos son combinaciones de comportamientos definidos y aceptados por una sociedad históricamente determinada. ¡*Vive la diversité!* Inclusive el azar o la contingencia están circunscritas a este marco de posibilidades.<sup>261</sup>

Las artistas, las figuras, las personalidades, no lo son por ellas mismas, sino porque las relaciones sociales así las representan dentro de una estructura social

---

<sup>260</sup> (Marcuse, Razón y Revolución, 1981, pág. 23) *Cursivas propias.*

<sup>261</sup> “Lo interesante es constitutivo de lo sorprendente. A nadie le sucede un milagro para el cual no tiene capacidad de lectura. (...) ¿Cuántas veces un hombre no habrá pasado de largo frente a la mujer de su vida? (...) De ahí que un encuentro abstracto que se convierte en concreto pueda vivirse como milagroso, como algo escrito para uno desde la eternidad, aunque la mecánica previa que condujo al encuentro sea perfectamente analizable (lugares de frecuentación, hábitos, etc.); sea de resultados más o menos predecibles y más o menos indiferentes (“casualidades” que produjeron este encuentro y no otro); e inclusive sea más o menos operable, como suele suceder (para buscar fomentar encuentros). (...) En el *Diario de un seductor* de Kierkegaard, el protagonista se queja amargamente de lo que Bretón llamaría el azar objetivo: “¡Maldito azar! Nunca te maldije cuando aparecías, sino ahora que no te muestras. ¿O es quizá una nueva invención tuya, ser la inconcebible, estéril fuente procreadora de todo, superviviente final del tiempo aquel en que la necesidad dio a luz la libertad y esta fue tan insensata que volvió al seno materno?”. (Zaid, 1974, págs. 34-36)

históricamente determinada y predominante. La identidad del *artista* es una identidad capitalista, colonialista y patriarcal.

Y en estos trabajos no se trata, como Sancho se figura, de que cada cual pueda trabajar sustituyendo a Rafael, sino de que todo aquel que lleve dentro un Rafael pueda desarrollarse sin trabas. Sancho se imagina que Rafael pintó sus cuadros independientemente de la división del trabajo que en su tiempo existía en Roma. Si compara a Rafael con Leonardo da Vinci y el Ticiano, podrá ver hasta qué punto las obras de arte del primero se hallaban condicionadas por el florecimiento a que entonces había llegado Roma bajo el influjo de Florencia, como más tarde las del tercero por el desarrollo, totalmente distinto, de Venecia. Rafael, ni más ni menos que cualquier otro artista se hallaba condicionados por los progresos técnicos del arte logrados antes de venir él, por la organización de la sociedad y la división del trabajo en todos los países con los que su localidad mantenía relaciones de intercambio. El que un individuo como Rafael desarrolle su talento depende enteramente de la demanda, la que, a su vez, depende de la división del trabajo y de las condiciones de cultura de los hombres, que de ellos se derivan.<sup>262</sup>

En ella, las subjetividades, las supuestas concepciones y puntos de vista personales, individuales, como la experiencia sensible, son únicas y no colectivas. Como el arte mismo, cada persona es única e irrepetible, esa singularidad a ultranza que se presenta en el tiempo-espacio como un momento determinado, único e irrepetible, de la que filósofos de “pensamiento crítico” como Bolívar Echeverría han abusado en aras de una supuesta dialéctica anti-estructuralista, es el traje a la medida para todo razonamiento sobre la distinción intelectual, sensible, genial o mediocre de intelectuales y artistas cuyas subjetividades se entienden y comparten como universales. De esta forma, la emoción de *desesperación* que muestra y transmite una forma particular de pintar o de cantar se fortalece al ser aceptada por todo mundo como una muestra auténtica de *desesperación* humana, sin pensar en la forma contextual, históricamente determinada, socialmente dividida en clases sociales por un capitalismo específico, en donde las causas y formas de la desesperación no son las mismas en la clase trabajadora, en la pequeñoburguesía o en la burguesía. A pesar de esto, en la obra de arte, la subjetividad se vuelve incuestionable y universal, al grado que solo vale la pena sentirla, pero no cuestionarla, sino aceptarla, pues ya hemos aceptado de antemano los sentimientos que la obra transmite. “Este individualismo, o biografismo artístico, hace hoy de la obra de arte un espejo narcisista: una continuación de la subjetividad del artista”.<sup>263</sup> Se sabe, desde los griegos, por ejemplo, que la envidia o la intriga forman parte de las relaciones humanas en la sociedad, así que Yago en el *Otelo* de Shakespeare representa una forma de ser, una actitud constante, una personalidad en el capitalismo; lo personifica.

---

<sup>262</sup> (Marx, La ideología alemana, 1974, págs. 468-469)

<sup>263</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 17)

Revolucionarios y revolucionarias que van “en contra de las presiones culturales y condicionamientos sociales, *capaces de* concebir y materializar cambios radicales”,<sup>264</sup> han señalado a la propia lucha como una expresión estética colectiva, como el más grande acontecimiento estético; y mucha razón tienen, pero esto generalmente se empantana en el terreno de la abstracción si no se advierten otros muchos acontecimientos colectivos, como los que implican rotar actividades productivas y reproductivas de la vida en términos materiales y simbólicos. Con des-individualizar a la producción estética se da un gran avance en la crítica, y si además de eso, se rompe la división entre trabajo manual e intelectual como actividades constitutivas de la producción social estética, es decir, se socializa su producción, el arte, la teoría y la crítica de arte dejarían de ser ellas mismas, pero conseguirían dar pasos agigantados en cuanto a validez social y significación, a lo realmente importante, transformador y revolucionario.

## La firma

La aparición de la firma en los objetos estéticos producidos en comunidad es resultado de los procesos de individualización dentro de la comunidad, los marca, los diferencia y hace que cambie la forma de verlos, que el ojo se mueva de cierta manera, que se acomode a la forma de ver en el capitalismo. No sin represión, la firma despierta de forma morbosa un interés inquietante del espectador hacia el productor al reafirmar los referentes de significación de la vida privada y con ello, la búsqueda de contenidos y tramas que identifiquen sus relaciones como individuos. La firma, que cobra plena vigencia en el mercado capitalista actual, valida la propiedad privada de los medios de producción en general y de los intelectuales particularmente.

**Transferida la legitimidad al acto de pintar, éste no puede sino hacer infatigablemente la prueba de sí mismo: constituye por el hecho mismo una serie. Por lo demás, no siendo ya el término final de esta serie el mundo que representar, sino el sujeto siempre ausente, deviene una necesidad absoluta señalar este sujeto como tal y significar al mismo tiempo la obra como objeto de este sujeto: tal es la función de la firma, que obtiene de esta necesidad su privilegio actual.**<sup>265</sup>

En el contexto de la producción de objetos estéticos en comunidad, lo curioso es que la firma como propiedad intelectual tiene un sentido tanto privado como comunitario, lo que, al mismo tiempo de marcar una distinción entre productos estéticos enmarcados en el mismo contexto, también hace que esa distinción pierda relevancia. Esta disolución de lo privado a favor de lo común en la práctica

---

<sup>264</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 27) *Cursivas propias.*

<sup>265</sup> (Baudrillard, 1972, págs. 110-111)

comunitaria es la contracara y encuentra tensiones en otra disolución que intentan imponer los grandes mercados capitalistas<sup>266</sup> apropiándose del conocimiento común y socialmente construido por la vía de la propiedad intelectual, privatizándolo, patentando aspectos *inmateriales*, bajo el carácter de *mercancías ficticias*<sup>267</sup> que son fundamentales de la vida misma, desde el tratamiento a una semilla por los pueblos ancestrales hasta las imágenes y sonidos cotidianos, por ejemplo.

El productor que firma sus piezas de forma individual de hecho representa también a la comunidad, y sus productos personales son una de las innumerables caras que representan a los objetos estéticos de esa comunidad, por lo que la firma resalta la característica individual de ese producto, pero no invalida al proceso productivo fuertemente comunitario que le ha dado cuerpo. La firma individual es, sin duda, una forma autorreferencial, de reconocimiento y afirmación del productor como individuo perteneciente a una comunidad; es un sello distintivo, tanto como su nombre propio o el nombre de la comunidad. Por esta razón la firma individual no representa mayor conflicto en las comunidades. Para los ceramistas negar a la comunidad es como negarse a ellos mismos, todo el sentido de su existencia y de su trabajo quedaría en el “limbo”.

De acuerdo con Dante Anúrida “Pacha”:

*-¿Qué opina usted de estos artesanos que firman sus piezas, usted las firma?*

*-Eh, yo si, la firmo las piezas, al comienzo no y una vez he tomado unos talleres dictados por la facultad de forma gratuita acá en Tucumán en la casa de la cultura, y muy interesante, si. Ammm...*

*-¿Ve alguna ventaja en firmarlas? ¿Por qué cree que las firman, cuál es la necesidad?*

*-Cuando he tomado el taller el maestro me dice, “¿está la obra así ya terminada?”, le pone la firma, “si, toda obra se firma”. Como he hecho una obra y también he querido regalársela y se la he dado y muy agradecido, me dijo “ta bien, toma”, y me ha dado un peso, algo simbólico, todas las obras se firman. No quita que uno no pueda regalar, no quita que uno no pueda, pero como diciendo “esto es una obra, ta bien que me la quieras regalar ta fantástico pero, empezá a ver el lado de*

---

<sup>266</sup> “Los principales beneficiarios —interesados e impulsores— de la proliferación de los derechos de propiedad intelectual son las grandes industrias y las grandes firmas de los sectores tecnológicos destacados durante el último cuarto de siglo, por ejemplo, la industria farmacéutica, las tecnológicas y las que sobresalen en el plano cultural y de entretenimiento, pues todas ellas se construyeron y se sostienen gracias a estos derechos.” (Míguez, 2018)

<sup>267</sup> (Polanyi, 1992)

*que también vas a tener que vivir con esto”. Entiendo yo que me ha querido dar ese mensaje, me encanta empezar el día regalando una ocarina a los chico a vece, cómo no. Pero bueno, me ha dicho esto, entonces a partir de ahí es que le pongo “Pacha” como mucha gente me conoce, le pongo Pacha, algunas me olvido pero...<sup>268</sup>*

Firmar las piezas parece obvio para el ceramista Walter Rojas:

- Pero acá veo que le pone su firma.*
- Claro todos van con firma.*
- ¿Por qué las firma?*
- Para que sepan quién e el artesano que lo hacen.*
- ¿Uste no cree que así nomás viéndola puedan saber?*
- Y hay alguna gente que no. O se olvidan poner.*
- ¿Y el “WR”?*
- Walter Rojas.<sup>269</sup>*

A decir del ceramista Marcos Cruz en Cafayate:

- ¿Usted pone firma a sus piezas?*
- No firmo mis piezas, no.*
- ¿Por qué?*
- La verdá que nunca..., soy un renegado a firmala. Me conocen mucho, me conocen, vendo mucho para Buenos Aires, Córdoba, Mendoza, San Luis, todo el norte de Argentina me conoce y todos me hacen la misma pregunta “¿por qué no firmo?”. Este, siento que lo que hago es la curiosidad, ¿quién las hace? Y viene mucha gente, han venido mucha gente, artesanos, artistas, gente que no conozco, ha llegado hasta aquí buscándome, ¿quién es el que hace estas piezas? Y mas me interesa es que me conozcan personalmente que me conozcan por el trabajo con la firma. Vienen como te digo, alguien y me diga “a vos te quería conocer” y yo mostrarle y sé que las personas que han llegado, es porque realmente me querían conocer y ver lo que hago, por eso no lo firmo.*
- Claro, además de que no ha tenido necesidad, ningún reglamento se lo ha pedido...*
- No, pero vengo de una familia que es muy conocida, es de apellido Cruz, y son muy conocidos ¿no? aquí en el norte de Argentina, mi papá también ha sido un artista muy conocido mundialmente. Pero digamo nunca me ha interesado la firma, no.<sup>270</sup>*

En palabras del tremendo ceramista Mendoza, en San Carlos, Argentina:

- Le pone firma ¿verda?*

---

<sup>268</sup> (Anurida, 2016)

<sup>269</sup> (Rojas, 2016)

<sup>270</sup> (Cruz M., 2016)

*-Todo lo firmamos, también lo firmamos. Hasta la piecita más chiquita. Es un logotipo de mi...*

*-Si de su nombre. ¿Por qué las firma?*

*-Porque se identifiquen. Para que la gente sepa. Tonce van vienen, levantan por ahí una por decir “¡ah este e de Mendoza!”, si. Y por ahí vienen a mi taller y hay una pieza que no está firmada y dicen “ah, esto no es de Mendoza”, y no quieren así.<sup>271</sup>*

En la opinión de Manuel Cruz “Manu”, de Cafayate, Argentina:

*-Veo que usted las firma.*

*-E que no llevan si no tiene firma. Si no lo firmo no lo hizo nadie. Puede ser y, puede ser así, tal copia.*

*-¿Todo tiene firma?*

*-Sí, si no está firmado no sabe.*

*-A veces vale más la firma que la obra misma.*

*-Yo vendo má la firma que el producto. Todo e, puede ver la pieza está firmado. Las grandes también, hay grandes que la firma va dentro del dibujo. Tons muchas veces creen que no firmo y ahí está la firma, e un diseño má. (Muestra la firma en varias piezas).*

*-¿Qué pasaría si no las firmara?*

*-No pero no, no he el, no es tan, ¿cómo se llama?, pongá digamo, ... por ejemplo que es piedra, la chacana, uno debe firmar una cruz de chacana, un símbolo. A vece cambio porque hay en partes, en Córdoba a mí me plagean firma y todo eso junto. Sacan foto, lo llevan al calco.*

*-¿Se ha enterado de eso?*

*-Sí sí, viene la gente y me dice.*

*-¿Pero ahí usted no puede hacer nada legalmente?*

*-No porque tuviera que ir hasta Córdoba, gastas plata, va quedar ahogao, vas a perder pues. Además, si lo miro sirve pa que coma otra gente, bienvenido. A lo mejor lo que yo creo que creo, no e mío, puede estar ya el ambiente, el universo, nada más un o cacta cosas, na más. Además yo sé que hay cosas que no son mías, la hago yo pero no son mías, uno sabe hasta dónde llega. Esto es típico, de etnografía, de los antiguos nada más también, utilizado a mi forma y a mi campo de acción, al espacio.<sup>272</sup>*

A decir de Sacarías Paniagua de Huaykulli, bolivia:

*-¿Y uste las firma?*

*-Hago, todo lo que me piden hago.*

*-Lo que le digo es si le pone firma.*

*-No no no.*

*-¿Por qué no le pone?*

---

<sup>271</sup> (Mendoza, 2016)

<sup>272</sup> (Cruz M., 2016)

- Nunca he puesto.
- ¿No lo necesita?
- No, cuando vende viene nomas, mi número celular. Dirección pongo.<sup>273</sup>

En palabras de María Nelly Guzmán, en La Chamba, Colombia.

- ¿Las piezas que tiene usted esas las firma?
- Si dependiendo, hay veces que la, por ejemplo, uste tiene un hotel, tons me dice “yo quiero que mis platos” o si hay un patrimonio quieren que los platos por debajo por encima traigan el nombre de la pareja, uno lo puede hacer.
- ¿Pero la firma de usted?
- Como artesana, no. Es que es muy, imagínese uno manda cada cosita y no he sacado el sello. Porque es que, por las formas, no es lo mismo por ejemplo marcar una cosita así, que marcar esto. Las formas a veces, mismos ellos tiene que crear tres cuatro formas para poderlo ubicar. Una vasija siempre pongamos por que las dos ahí, tiene que ser por debajo, en el momento que yo la marque en una parte visible queda feo, daña la imagen. Pero si se hace si se logra.
- ¿Hay quién les pone firma aquí me imagino?
- Si, puede ser el nombre del artesano o puede ser para el sitio dónde va, si uste tiene un sitio exclusivo que quiera sean marcados sus... hay un acuerdo, una negociación...<sup>274</sup>

También en La Chamba, Colombia, según Mariela:

- Señora, ¿usté las piezas que hace las firma?
- No. Él si las firma, Armando si firma lo de él pero yo no.
- Esto no está firmado.
- No, esto se quedó sin firmar.
- ¿Tiene alguna ventaja que firme las piezas o?
- Si la ventaja es que si uste firma su pieza usté la compra y sabe quién la hizo. Mientras que así va dice “ah, la compre en La Chamba pero no sabemos quién, quién la hizo”.
- Pero ¿el gobierno no le ha exigido que las firme?
- No, no hemos tenido la necesidad. Pero si hay que hacerlo.
- Cree que es conveniente.
- Sí yo creo que sí.<sup>275</sup>

A decir de Eduardo Vega, famoso ceramista en Cuenca, Ecuador:

- Entonces cambió, después cambió su firma le puso...
- La “V”
- ¿Había otro Vega o?

---

<sup>273</sup> (Paniagua, 2016)

<sup>274</sup> (Guzmán, 2016)

<sup>275</sup> (Rodríguez, 2016)



-No, yo trabajé unos años en la fábrica, ahí dejé mi firma sin saber la tontería que hacía para que sigan haciendo mis productos. Pero ellos hacen mis productos y otros también y le ponen “Vega”, se quedaron con la marca. Y quieren hacer y hacen tonteras ¿no?, porque empiezan a hacer una cosa le ponen una ...he tenido ya cuestiones legales, pero bueno ya como que se dieron cuenta que no, no es por ahí, nos defendimos bien. Ahora ya no quiero hablar de esa Artesa y ya hago ver cuáles son mis piezas.

-Ya le pone la “E” de Eduardo Vega.

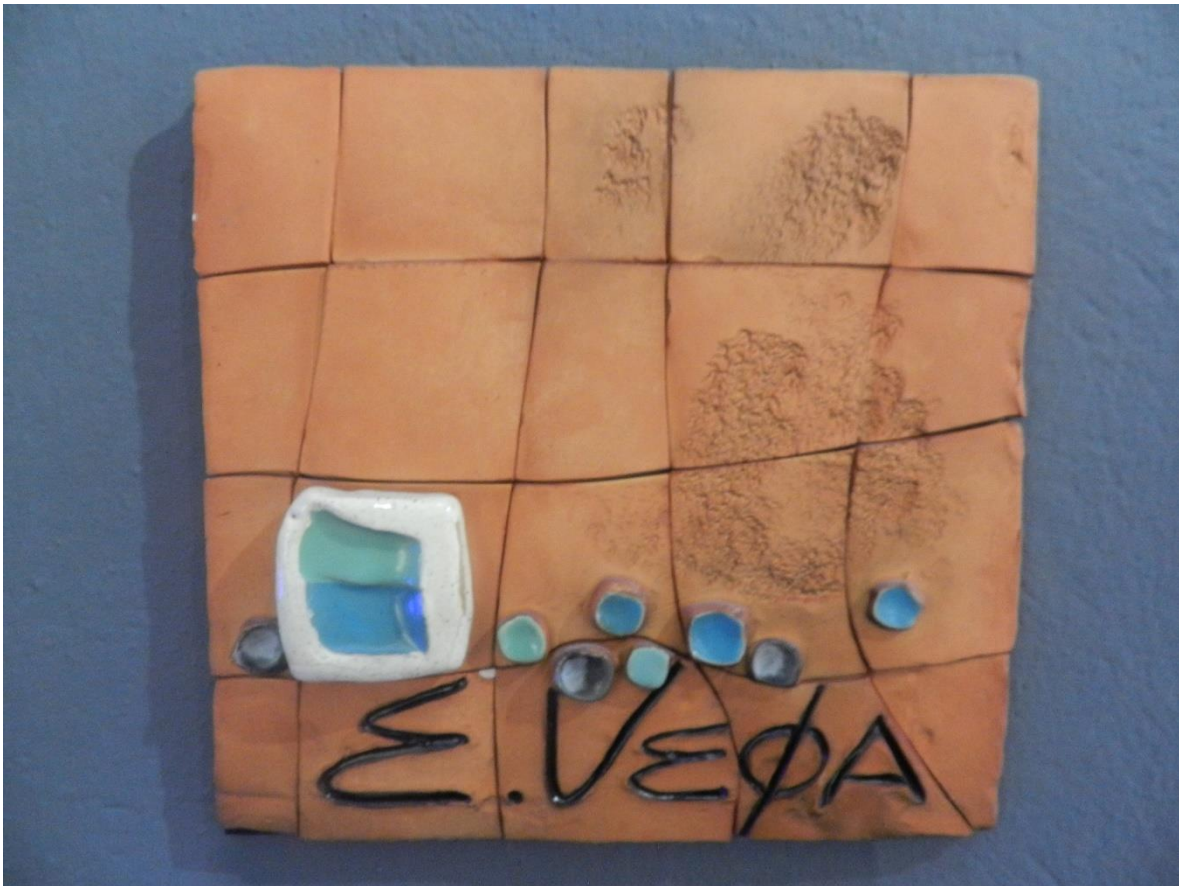
-“E” de Eduardo, sí.

-¿Se lo pone incluso a las piezas más sencillas?

-Sí, ya ese es marca registrada.

-¿Esa marca qué relación tiene, en el sentido de patrimonio de la nación, patrimonio cultural?

-No pues ellos me respaldan, no pueden copiar, no pueden hacer cosas, tienen que, muy genuino. Yo tengo acá esta cosa. Tiene una cosa con sello, propiedad intelectual.<sup>276</sup>



*Firma del famoso ceramista de Cuenca Eduardo Vega.*

---

<sup>276</sup> (Vega, 2016)

Los productores comunitarios, sumamente sociales y solidarios, pueden, si lo creen necesario, firmar sus piezas. No necesariamente quien firma las piezas es el que produce las más diferenciadas por la cantidad de trabajo o el uso de materiales y temas. Piezas firmadas tienen los mismos componentes estéticos que piezas sin firmar, y otras piezas, con otros componentes, estéticamente diferenciadas, producidos en la misma comunidad, no necesariamente están firmadas. Pero la evidencia empírica muestra una cierta tendencia a la firma de las piezas en contextos comunitarios de producción, esta tendencia está fundamentada en la individualización y en la atomización, sin embargo, el grueso de las relaciones comunitarias la contrarrestan, volviéndola casi insignificante en el contexto comunitario, que no en el comercial ni en el consuntivo.

Canclini, al abordar el tema de la firma en las comunidades productoras de objetos estéticos tiene una opinión distinta a la fundamentada en este trabajo; “La individualización de la pieza le confiere otro valor: la hace única o diferente (...) para reubicarla en el sistema de obras de una artesana”<sup>277</sup>. Referente a los productores que firman individualmente, Canclini se refiere al tema desde extremos más catastróficos:

**...segregado de su comunidad, su mundo pasa a ser su estilo. Porque sus obras dejan de habitar en su pueblo, él solo puede vivir en el universo de estereotipos que el mercado consagró bajo su firma. Para los pocos que triunfan comercialmente el paso final de desarraigo será la migración a la ciudad: sus productos dejarán de ser artesanías y serán considerados “artísticos”, su nombre se desvanecerá en su comunidad y comenzará a ser conocido por coleccionistas y marchands. (...) El capitalismo los convierte en individuos sin comunidad, perseguidores de un lugar solitario en un sistema que se les escapa.**<sup>278</sup>

Como en cualquier mercancía, las características estéticas, materiales y técnicas de los objetos producidos, hablan sobre el proceso productivo del cual son resultado. Los niveles de tecnificación y estandarización del proceso productivo asoman en las cualidades formales, materiales y temáticas, digamos simbólicas, culturales o estéticas, del producto final consumido. Una pieza producida en una comunidad de ceramistas se distingue sobre todo por sus condiciones materiales, ahí se encuentra su especificidad más que por la firma que puede contener.

Ese carácter simbólico, cultural o estético cobra un sentido en la producción y otro en el consumo, pero es en la propia forma de consumo en donde todas ellas encuentran sus derivas. En la aceptación de las formas específicas de circulación y presentación de los productos, los objetos estéticos producidos en comunidad que son firmados pueden ser consumidos también por la propia comunidad. La comunidad no rechaza a las piezas firmadas ni a los productores que las firman.

---

<sup>277</sup> Canclini. Pág. 124.

<sup>278</sup> Canclini Pág. 125.

Desde luego, muchos consumidores extraños a la comunidad compran la pieza por la firma que contienen, como un rasgo de los objetos estéticos en el capitalismo y de los objetos en general, tienen la esperanza de que la firma o la marca lleguen a sustituir el valor de la pieza.



## CIRCULACIÓN

Para los ceramistas comunitarios latinoamericanos, la problemática central de la circulación se refleja en la posibilidad de reproducir sus condiciones materiales de subsistencia. En la cuerda floja en la que se encuentran como sector amenazado por el capitalismo, hacen malabares entre la subsistencia y la no subsistencia o muerte, no entre pérdidas y ganancias, como supuestamente operan las empresas en el capitalismo. Si se quiere ver así, lo que se pierde y lo que se gana es fundamentalmente el carácter comunitario, algo que no es fácil de cuantificar, pero que es clave para conformar y dar sentido a sus relaciones sociales, para constituir su ser. Es en la circulación, en el momento en que los ceramistas tienen que vender sus productos, donde el capitalismo hace patentes sus condicionamientos y determinaciones, sus ataduras y cadenas, sobre las comunidades ceramistas. La circulación no solo es el vínculo de los ceramistas con el capitalismo de forma relativamente directa, sino que representa, con nitidez, la condición en la cual su explotación toma lugar.

Como modo de producción dominante, el capitalismo pretende desaparecer a las comunidades ceramistas cercándolas, ahogándolas, obstaculizando por diversas vías la reproducción de sus condiciones materiales. La contradicción antagónica capitalismo–comunidades ceramistas, donde el despliegue y desarrollo de uno implica la desaparición del otro, queda patente en un proceso complejo en que las formas en que se traduce el ataque hacia las comunidades ceramistas son las mismas por las cuales el capitalismo intenta desplegarse a nivel planetario. Primero, controlando la propiedad de la tierra, el sustento primordial; después, desvalorizando a los productores condicionándolos a niveles bajos de venta y abaratamiento de los precios; consecuentemente, focalizando los escasos puntos de venta, controlando los mercados, y; finalmente, ejerciendo presión por cambiar los temas y materiales de las piezas por temas más vendibles y materiales más baratos.

La industrialización de los procesos productivos es una de las fórmulas desarrollistas del capitalismo por excelencia, en contextos comunitarios de producción estética, consiste fundamentalmente en trastocar los procesos pretendiendo homogenizarlos al modo capitalista.<sup>279</sup> Se trate de industrias nacionales o estatales, sustentables, socialmente responsables, *great places to work*, o como se les quiera llamar, lo que se busca es la homogeneización de los

---

<sup>279</sup> Al llegar a una determinada fase de desarrollo, la gran industria se hizo, además, técnicamente incompatible con su base manual y manufacturera. (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, págs. 312-313)

procesos. La repetitividad, reproductibilidad,<sup>280</sup> seriación, o tendencia a la estandarización, importa en relación con los procesos más que con los objetos que se producen. Lo que el capitalismo ha buscado extender a nivel planetario son sus procesos de valorización, su ley del valor, y el control de los mercados parte de esa extensión. De hecho, “La ‘ley del valor’ es (por lo tanto) *una forma de la ley de reparto del trabajo social.*”<sup>281</sup> Transmutado en salarios y ganancias, el valor asume el reparto desigual de las relaciones sociales capitalistas. Las mercancías, como resultado final independiente, pueden tener atributos estéticos y significaciones sociales que no se identifiquen inmediatamente con los procesos de los cuales surgen, aunque lleven implícito un valor, su precio puede tomar autonomía, como pasa con las telas industriales que copian diseños chiapanecos manuales de alto valor-trabajo para venderse a un precio muy por encima de su valor en los mercados mundiales.

Sohn Rethel<sup>282</sup> destaca la importancia de la circulación bajo el argumento de que el intercambio hace abstracción del valor y de la fuerza de trabajo, presentando en el dinero la materialización de esa abstracción. De ahí que el autor señale las abstracciones reales con las que las clases dominantes ejercen su dominación justificándose en el intelecto. El intercambio es presentado como un intercambio de abstracciones que rige la validación social. Desde la óptica del autor referido, la separación entre la acción y la conciencia sería la separación entre valor de uso y valor de cambio. “Me propongo demostrar que la abstracción que se opera en el intercambio y que se refleja en el valor, encuentra una expresión idéntica a ella en el intelecto abstracto, también llamado ‘entendimiento puro’, que es la fuente conceptual del conocimiento científico.”<sup>283</sup> La interpretación de Sohn Rethel ancla en la relación valor-valor de uso la separación entre el trabajo intelectual y el manual.

Un rasero analítico similar hace Yannick Maignien en cuanto a la forma valor como abstracción del valor de uso, como masa de valor-trabajo. “*La forma valor de los productos del trabajo no es otra que la forma objetiva revestida del carácter social específico de los trabajos más diversos, consistente en su igualdad como trabajo humano*”<sup>284</sup>

---

<sup>280</sup> Ver: (Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, 2003) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Itaca, México.

<sup>281</sup> (Maignien, 1977, pág. 46)

<sup>282</sup> (Sohn Rethel, 1980)

<sup>283</sup> (Sohn Rethel, 1980, pág. 40)

<sup>284</sup> (Maignien, 1977, pág. 56)

La mundialización del valor entre los artistas y la estandarización de la obra de arte es otro rasero del sistema de las artes en el capitalismo. Los mercados, más que los consumidores, influyen sobre el precio de las producciones artísticas. Se trata de un mercado en donde los inversionistas mandan sobre temas, técnicas, tamaños, colores... una dictadura del mercado. Esto es comentado por Orlando Suárez al citar a García Canclini:

**La experimentación individual deja de ser experimentación y deja de ser individual cuando la de Nueva York se parece a la de Roma, a la de Sao Pablo, a la de Tokio. No sólo los rasgos personales desaparecen, sino también las diferencias entre las naciones, que permitían distinguir en los siglos pasados una escuela flamenca de otra francesa o italiana (...) junto con su expansión económica, el imperialismo norteamericano impuso un modelo cinematográfico, plástico, televisivo, gracias al monopolio de la producción y la distribución.<sup>285</sup>**

## La distribución

La distribución es la medida que diferencia, separa o focaliza los procesos productivos en zonas geográficas específicas. El avance del capitalismo como fuerza productiva, dialécticamente resultante de las relaciones sociales *a las que y en las que* se produce, es el que domina y ordena al espacio de forma más o menos planificada y reflexionada sobre los términos de homogeneidad, fragmentación y jerarquización, propios de la modernidad, cuyos “*efectos análogos en el saber y la cultura, en el funcionamiento de toda la sociedad*”<sup>286</sup> están representados, entre otros, por “*espacios residenciales, espacios comerciales, espacios de ocio, espacios para marginales, etc.*”,<sup>287</sup> así como por “*espacios literarios, espacios ideológicos, espacios oníricos, topologías psicoanalíticas, etc.*”<sup>288</sup>

Obedeciendo a patrones de reproducción de capital en escala planetaria y al control que sobre el mercado mundial ejercen los grandes capitales, los Estados nacionales asumen políticas que, respaldadas por milicias nacionales y privadas, desintegran y reintegran las escalas locales, nacionales y mundiales. La distribución es la geografía del poder. A decir de Lefebvre, no existe una relación directa, lógica y transparente, entre los modos de producción y su espacio,<sup>289</sup> sino

---

<sup>285</sup> (Suárez Suárez, 1986, pág. 49) Cita a García Canclini, Néstor: *Arte popular y sociedad en América Latina*, Editorial Grijalbo, México, 1977. Págs. 67-68, 98.

<sup>286</sup> (Lefebvre, 2013, pág. 58)

<sup>287</sup> (Lefebvre, 2013, pág. 58)

<sup>288</sup> (Lefebvre, 2013, pág. 65)

<sup>289</sup> (Lefebvre, 2013, pág. 57)



que se trata de relaciones sociales que se dan simultáneamente en diversos niveles estructurales y superestructurales, objetivos y subjetivos, que se yuxtaponen, con mayor o menor número de encuentros, extensos o breves, intensos o no.

Para Acha, la distribución es la parte ideológica del ciclo de un capital específico y forma parte de lo que llama *sistema cultural*, este *sistema* como ciclo de capital debe incluir las formas y modos en que se produce y se consume, en las que se *cumple* el ciclo productivo y reproductivo, simple o ampliado. La importancia que Acha da a la distribución es debido a que se interpone entre la producción y el consumo, dándoles sentido, al grado de que la distribución geográfica de los espacios productivos y consuntivos -y no solo el transporte de mercancías-, resulta determinante para todo el ciclo, para todo el *sistema cultural*. Los intermedios existentes entre las relaciones de producción, distribución y consumo, así como los que hay en cada una de estas actividades, demarcan el campo del *sistema cultural* de los objetos estéticos en la esfera de la circulación.

El intercambio de mercancías se presenta como un intercambio entre trabajos diversos, divididos. Se diluye la división fisiológica del trabajo. El trabajo de manufactura requiere de fisiologías específicas. De la misma forma la división del trabajo opera en territorialidades específicas, creando una división del trabajo en relación con la densidad de población y organización de la producción, comunicación y división del trabajo. Por ejemplo, la separación campo-ciudad cobra importancia particularmente con el desarrollo de la manufactura en la cual se necesita concentrar grandes cantidades de obreros.

Si lo entendemos como la multiplicidad de relaciones dialécticas que intervienen entre la producción y el consumo de cualquier mercancía, la distribución es un concepto complejo que se presenta como una realidad dada, haciendo perder de vista las interdependencias, tensiones y disputas entre producciones y consumos diversos.

La distribución corresponde a los intereses de los grandes capitales, está producida por los poderes dominantes, y los ceramistas son, desde luego, simplemente receptores de estas políticas económicas, uno de los efectos colaterales de los grandes proyectos industriales o turísticos. “La distribución (...) no solo se ocupa de los productos sino también de los medios intelectuales de producción y de consumo culturales. También se ocupa de agrupar a los miembros de la sociedad en clases, como una consecuencia del modo de

producción material o infraestructura de la sociedad.”<sup>290</sup> Más que hecho ideológico, es una forma de control y aseguramiento de poder, una forma de manipulación social. La distribución manipula y controla el acceso, por ejemplo, de los productores a las máquinas y herramientas necesarias para su producción, así como de las materias primas o de los recursos naturales. “Antes de ser distribución de los productos, ella es: 1) distribución de los instrumentos de producción; 2) distribución de los miembros de la sociedad entre las distintas ramas de la producción (...) (Subsunción de los individuos a determinadas relaciones de producción). (...) la distribución de los productos ya está dada de por sí junto con esta distribución, que constituye originariamente un momento de la producción.”<sup>291</sup> La distribución y la geografía del poder tiende a expresarse predominantemente bajo sus términos.

En supermercados que operan en Chile, como "líder", adherido a la cadena transnacional Walmart, es posible encontrar piezas cerámicas de Pomaire para elaborar *apropiadamente* el sabroso pastel de choclo.<sup>292</sup> Estas piezas cerámicas que ocupan un solo mostrador de los miles que hay, están distribuidas, flanqueadas y señoreadas por la cantidad de símbolos relacionados con la industria transnacional. Los cereales, atractivos por el dibujito del gallo de los *Corn Flakes* o el "Tigre Toño" de *Sucaritas*, compiten deslealmente con las formas tradicionales de alimentación chilena. La producción de comunidades ceramistas palidece de terror frente al espectáculo del consumo, predominantemente estadounidense, que en todo el continente americano impone figuras, conceptos y sentidos a un amplio repertorio de productos comestibles. Hasta llevarse un pan a la boca se vuelve materia de disputa, de símbolos ocupando lugares.<sup>293</sup>

*“La bandeja paisa es en Medellín que es la capital de Antioquia, la bandeja paisa es una bandeja de barro de La Chamba, que trae, arroz, trae frijoles, trae, chicharrón, patacones, huevo, eso es una cosa impresionante y la sirven, lo típico es servirla en una cazuela o en una bandeja de La Chamba. El ajiaco de Bogotá,*

---

<sup>290</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 24)

<sup>291</sup> (Marx, Introducción general a la crítica de la Economía Política / 1857, 1989, pág. 46)

<sup>292</sup> Comida típica de las fiestas campesinas mestizas y criollas chilenas.

<sup>293</sup> La cerámica comenzó a industrializar sus procesos, al igual que el trabajo en vidrio y metal para los utensilios domésticos, pero posteriormente, con la llegada de los plásticos, su decremento y focalización fue más marcada. Se decía que los utensilios de cerámica contaminaban la comida y los líquidos a la par que miles de estudios de diversos perfiles académicos parecían demostrarlo. Actualmente, cuando la contaminación de tierras y aguas comienza a ser ineludible, algunos ceramistas han resurgido proponiendo a las botellas de cerámica sin plomo, menos contaminantes a las de plástico. Hay que decir que no toda la cerámica consta de plomo ni mucho menos, y que el plomo se utilizó sobre todo en los vidriados y esmaltados de hace algunos años. Más allá de esto siempre ha formado parte de la tradición latinoamericana comer alguno de los platillos tradicionales en vajilla cerámica.

*el ajiaco es una sopa que hacen en Bogotá, y lo típico es servirla en cazuela de barro. Entonces las artesanías de La Chamba han estado muy ligadas a toda la cocina del país, de norte a sur un plato, un pescado frito en una bandeja es espectacular. Porque se mezcla algo que es muy tradicional que es la artesanía nuestra de La Chamba, que representa todo Colombia con la gastronomía o la culinaria de Colombia que es algo tan marcado en cualquier pueblo, en cualquier nación. Esos son dos cosas muy importantes que a la vista se ve espectacular, si uno ve una bandeja paisa en una bandeja de acá y se emociona, imagínese alguien que nunca la haya visto.”<sup>294</sup>*

Si bien es costumbre de países, regiones o comunidades alimentarse de sus tradiciones, lo hacen en la medida de lo posible, pues no son fáciles de ignorar las formas impuestas por el capitalismo al modo consumista del occidente estadounidense; son contundentes la calle, el edificio, el televisor, refrigerador, celular, etc., cuando se nos presentan como productos del capitalismo. La realidad no es accidental o contingente, es resultado de las avasallantes expresiones que tiene el proceso internacional de acumulación capitalista, pero lo cierto es que los edificios, los celulares y demás productos no son producidos por los capitalistas explotadores sino por los obreros explotados.



*Cuencos de cerámica vendidos en el supermercado “Líder”, filial de Walmart en Chile*

<sup>294</sup> (Armando, 2016)

Esta imposición tiene dominios económicos e ideológicos sobre las clases dominadas latinoamericanas; absolutamente sobre los ciudadanos asalariados y relativamente sobre los ceramistas comunitarios. Así, la distribución de las relaciones sociales produce alejamientos, por ejemplo, entre sujetos, entre el asalariado ciudadano y el ceramista comunitario. También entre sujetos y objetos, entre el trabajador y el producto de su trabajo, entre el asalariado ciudadano y el plato de cerámica. Y entre objetos también, entre el plato de cerámica y el de plástico, que llegan al grado de ser rivales. La distribución en el capitalismo es alejamiento.

El capitalismo proscribire todas las vías de fortalecimiento en la identificación de las clases dominadas. Está prohibido sentir, por eso difícilmente nos escuchamos, o nos besamos; hay que ser sordos y olvidarnos de que la boca existe. Si entre sujetos de clase nos identificamos poco, también lo hacemos poco con los objetos producto de nuestra clase. Difícilmente escuchamos a las ollas de barro o les damos un beso. ¡Un beso!, pensamos que el objeto es el fetiche cuando lo que está fetichizado es el beso. La relación subjetiva, de la cual el objeto no tiene la culpa, está reificada. Pero una olla de barro increpa al gusto y al olfato lo mismo que al tacto. Todo lo contrario a la cabeza de vaca mosqueada en vitrina con electrocución llamada *A thousand years* de Damien Hirst<sup>295</sup> (1991), que es una muestra estéril y sanitarista de estas múltiples censuras del sentir, es la frivolidad explícita.

Cuando la identificación con los objetos sucede, se presenta de forma superficial, bajo un interés privado y fetichizado; la regla que se nos impone es la de sacarle todo el provecho a la relación con el objeto. De fondo existe el anhelo de la ganancia. Así cuando vemos una pieza cerámica o una pieza eminentemente estética, buscamos *sacarle todo el provecho* posible, la mayor admiración que la circunstancia permita. La apreciación del objeto se reduce a buscarle ganancia. Para los productores individuales de objetos estéticos, el anhelo histórico es el de recibir dinero como resultado de su despliegue intelectual, como renta derivada de una patente artística, cosa que pocos pueden lograr. "Escalar" –como se dice en economía para referirse a una superación en sentido capitalista provocada por el desarrollo endógeno de una empresa- tiene implicaciones respecto a la relación trabajo-valor-valorización, pero también reproductivas en la subjetividad, en el envejecimiento de los sujetos. El interés tiene como su acepción más fuerte la económica y se ha vuelto *natural* buscar ganancias de la experiencia estética y el

---

<sup>295</sup> Como muchas obras de este artista británico, ver *For de Love of God* (2007), o *Away from the Flock* (1994).

placer como forma fidedigna del *ser humano* o del *espíritu* en abstracto. Bajo la forma estética, el interés económico encuentra un disfraz moral y puritano, bueno y bello como se entiende comúnmente al arte, por lo que tiende a maridarse con fundaciones de promoción artística y gestión cultural.<sup>296</sup> Esta encrucijada llega a ser ineludible como fantasía y posteriormente inabarcable como realidad para las clases dominadas dedicadas a la producción de objetos estéticos. A los ceramistas de las comunidades les es imposible transitar de la producción artesanal a la renta artística o a la producción industrial, cuya finalidad consiste en incrementar las ganancias, en lograr una empresa con atractivo financiero, por lo que retiran esa idea prontamente de sus expectativas principales.

La falta de canales de distribución vuelve vulnerables a los productores de cerámica en las esferas de la circulación y del consumo. Aunque la producción comunitaria de objetos estéticos generalmente no busca ser excepcional, única e irreplicable como en el arte, tampoco es masiva ni estandarizada, por lo que los productores tienen que trasladar sus delicadas piezas hacia los puntos de venta en las ciudades o lugares con afluencia turística. Las comunidades ceramistas como tales no son atractivo más que para los turistas culturales quienes los fines de semana se interesan de ir para comprar algunos cacharros. El ordenamiento espacial de las comunidades ceramistas latinoamericanas no se puede entender sin la cercanía con la materia prima, con las minas de barro, aunque puedan estar alejadas de ciudades importantes.

Así, los ceramistas comunitarios tienen que vender cada pieza de manera individual a los turistas, o a un precio menor, por mayoreo, a los intermediarios, quienes se encargan de trascender las fronteras inmediatas de venta, obteniendo ganancias comerciales que no regresan a los productores y descontextualizando la pieza estética, llevándola a bodegas, tiendas y/o centros comerciales estandarizados y estandarizantes. Vendidas por pieza al consumidor final directamente, o a través de intermediarios, la demanda consta de consumidores que presumiblemente valoran el trabajo artístico, manual, tradicional o simbólico, por lo que turistas nacionales y extranjeros, lo mismo que coleccionistas de clase media, forman la reducida gama de consumidores finales. De esta manera se

---

<sup>296</sup> “Los círculos financieros se han mostrado bastante descarados en lo referente a analizar públicamente las ventajas que se obtienen al establecer una fundación. Una de las ventajas consiste en que la *foundation* proporciona una imagen pública altamente positiva del sistema capitalista contemporáneo. Se alcanzan objetivos ideológicos al subvencionar programas de investigación científica, sociales, artísticas, etc., así como universidades y centros docentes, programas de intercambios y visitas de intelectuales a Estados Unidos, becas, publicaciones, etc. De esta manera, se presentan como patrocinadores de la revolución científico-técnica y estética de este siglo, salvaguardas de la civilización y de la cultura occidental y del <mundo libre>, amenazada de destrucción por el comunismo, añaden ellos.” (Suárez Suárez, 1986, pág. 53)

fuerza una relación entre las actividades propias de la producción cerámica en el campo y el consumo turístico con múltiples e indeterminados intereses por hacerse de piezas, mayoritariamente ligeras y baratas, de los lugares visitados superficialmente. Precisamente la pieza cerámica da la impresión a los consumidores de haber profundizado sus visitas y funciona como un fetiche que permite recordar y rememorar esos viajes. Se trata de una relación forzada y endeble en donde, generalmente, son extraviados todos los signos comunitarios que la producción de la pieza contiene. “Los productos de las auténticas artesanías actúan en reducidas y muy apartadas comarcas, pero fuera de estas carecen de importancia para la sensibilidad popular.”<sup>297</sup> La distribución de símbolos cede lugar a la compraventa de mercancías en el sentido de aprovechamiento económico, es la ideología dominante y su hegemonía la que suele imponer sus interpretaciones.

Lejos de suponer que toda cantidad de producción responde a las necesidades de los mercados o que es regulada por la demanda, en general, los productores de cerámica no tienen idea de las cantidades que demandan los mercados, de los precios óptimos, o de su utilidad marginal, ni siquiera del tipo de consumo de sus piezas o de las demandas específicas que satisfacen.

Generalmente el productor de cerámica tiene un *stock* de mercancías saturado y dirige la venta de las piezas al consumo turístico, siempre lo que obtiene por su trabajo corresponde a las condiciones de producción y reproducción comunitaria, no de mercado o de consumo. El precio de la fuerza de trabajo, el ingreso de los ceramistas, tiene su dimensión exacta en la reproducción de la comunidad, no de los patrones ni de los individuos aislados y enajenados, la visión desde la que se parte no es la ganancia. La necesidad colectiva es la que determina el incremento o no de la producción o de los precios, no el mercado.

En un ilustrador apartado del primer capítulo de *El capital*, Marx se refiere a “una asociación de hombres<sup>298</sup> libres que trabajen con medios colectivos de producción y que desplieguen sus numerosas fuerzas individuales de trabajo, con plena conciencia de lo que hacen, como *una* gran fuerza de trabajo social.”<sup>299</sup> Refiriéndose a la producción, pero también a la distribución, Marx enfatiza que se trata de una distribución social del tiempo de trabajo al decir:

**En estas condiciones, el tiempo de trabajo representaría, como se ve, una doble función. Su**

---

<sup>297</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 76)

<sup>298</sup> Entiéndase, “personas”.

<sup>299</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972)

distribución con arreglo a un plan social servirá para regular la proporción adecuada entre las diversas funciones del trabajo y las distintas necesidades. De otra parte y simultáneamente, el tiempo de trabajo serviría para graduar la parte individual del productor en el trabajo colectivo y, por tanto, en la parte del producto también colectivo destinada al consumo.<sup>300</sup>

La distribución social del tiempo de trabajo entre hombres y mujeres es un tema trascendental, las mujeres trabajan desde que se levantan hasta que se duermen al menos 16 horas al día en jornadas simultáneas que pueden ser dobles, si se trata de la casa y los hijos, o triples si tienen trabajo extradomiciliario. Al menos dos de esos trabajos sociales no se reconocen al no tener remuneración y el tercero se reconoce informal y precariamente. El hombre trabaja su jornada laboral, que puede rebasar las ocho horas, y su reconocimiento por ese trabajo está en el salario, fuera de eso no hace ningún trabajo social más. Esta condición milenaria de la distribución del trabajo entre hombres y mujeres pertenecientes a las clases dominadas, en donde la mujer trabaja el doble que el hombre, obtiene claridad desde el lente conceptual marxista del tiempo social de trabajo como unidad de medida.

Si bien la información que arrojaron las entrevistas a los y las ceramistas comunitarios da cuenta de que se trata de un trabajo de tiempo completo, precisamente por no estar sujeto a horarios, sin embargo, no se intuye en ellas qué pasa con el tiempo de trabajo que se dedica a la reproducción del hogar y de las comunidades, sin embargo, es posible suponer que en la mayoría de las comunidades (habrá excepciones) las mujeres se responsabilizan más de él sin tener el mismo reconocimiento.

## La diferencia

La historia de la dominación sobre los indígenas es la historia de la disgregación y la dispersión.<sup>301</sup>

Mr. Winthrop, el personaje norteamericano del cuento *Canastitas en serie*<sup>302</sup> de B. Traven, representa con nitidez el espíritu y la racionalidad capitalista al ofrecer, según él, el negocio de su vida a un indio canastero. Es interesante el cuento porque relata, en microescala, la incapacidad norteamericana de entender realidades distintas a la suya. A escala mayor, la intromisión de los Estados Unidos en los asuntos culturales de los países latinoamericanos, a lo que algunos

---

<sup>300</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972)

<sup>301</sup> (García Canclini, Las culturas populares en el capitalismo, 1982, pág. 109)

<sup>302</sup> (Traven, 2014)



autores han llamado neocolonialismo cultural,<sup>303</sup> ha sido una constante de Washington por pretender controlar y absorber las políticas culturales latinoamericanas de acuerdo con las diversas épocas y contextos.

-¿A dónde sabe que han ido sus productos?

-Yo he tenido la experiencia de mandar a Italia, Francia, Estados Unidos, Argentina, Chile, Colombia, eh, Estados Unidos yo he estado en Washington, he estado en Nueva Yor y yo vendí mis propios productos ahí...

-¿Va como invitado de ferias?

-Bueno yo fui el dos mil diez, el dos mil once estuve en Estados Unidos, fui por el Ministerio de Comercio Exterior a hacer una escuela educativa onde enseñarle lo que es la técnica ancestral de Perú y hacer demostraciones en vivo ¿no? eh, bueno, fue muy...

-¿Qué fue a una escuela o?

-Fue a uno de los museos de emitsonian (Smithsonian), de cultural, si, uno de los museo emotsonian para hacer demostraciones en vivo, si. Después me invitó una ONG, "cuerpo de paz", a sus cincuenta años de aniversario para hacer también otra escuela educativa a también ahí en Washington, si, ahí también he ido... bonita la camisa –risas-. (Hablamos sobre Oaxaca).

Como el cubano Orlando Suárez ha documentado extensamente en su libro *La jaula invisible*,<sup>304</sup> la intervención norteamericana ha promovido una focalización directa de las expresiones estéticas latinoamericanas hacia un grupo particular de personas que supuestamente representan al *arte universal*, pero que se encuentran perdidas en sus marañas y que dicen respaldar al esplendor de una llamada *cultura nacional* cada vez más precaria y abandonada en los hechos.

**Se inventa la investigación artística a la que se da como definitoria de la libertad; pero esta "investigación" tiene sus límites, imperceptibles hasta el momento de chocar con ellos, vale decir, de plantearse los reales problemas del hombre y su enajenación. La angustia sin sentido o el pasatiempo vulgar constituyen válvulas cómodas a la inquietud humana; se combate la idea de hacer del arte un arma de denuncia. Si se respetan las leyes del juego se consiguen todos los honores; los que podría tener un mono al inventar piruetas. La condición es no tratar de escapar de la jaula invisible.**<sup>305</sup>

---

<sup>303</sup> (Solanas & Getino, cinedocumentalyetnologia.wordpress.com, 2013) (Solanas & Getino, La hora de los hornos, 1968)

<sup>304</sup> "El triunfo de la primera revolución socialista en América Latina -de su carácter netamente antimperialista y anticolonialista- y la conciencia de su repercusión en el continente, puso a Estados Unidos, después de haber roto relaciones diplomáticas con Cuba, en la necesidad de buscar nuevas vías para aislar a Cuba y restringir las posibilidades de influencia del ejemplo cubano en el mundo americano. Ante estas nuevas condiciones histórico-sociales, al presidente John F. Kennedy se le ocurrió revivir, en parte, la política del <buen vecino> con el nombre de <Alianza para el progreso>." (Suárez Suárez, 1986, pág. 115)

<sup>305</sup> (Suárez Suárez, 1986, pág. 61) Cita al Che Guevara en su escrito *El socialismo y el hombre en Cuba*. (Che Guevara, 1970, pág. 378)

De esta forma la intromisión norteamericana intenta volver apolíticas e inocuas a las expresiones estéticas de las clases dominadas afectando su creatividad, mutilando su carácter liberador, alterando sus términos sensibles e incluso materiales. Es por eso por lo que se considera una necesidad para este trabajo la de buscar y fomentar el carácter rebelde de los ceramistas comunitarios. La individualización abstracta promovida por el capitalismo a través de sus Estados nacionales y organizaciones mundiales -por la que todos somos seres humanos con los mismos derechos, garantías y obligaciones-, es asumida por la población en su conjunto, teniendo que dejar de lado cualquier análisis particular que lleve hacia una generalización concreta como la de *clase social*. La normalización de la intervención y la apoliticidad en la práctica estética se da cuando; “Lo fundamental para un país es poseer artistas de renombre mundial y no evitar que sus mayorías demográficas vivan en la miseria y alejadas del arte occidental.”<sup>306</sup>

Podríamos considerar a la diferencia entre los artistas de élite que subastan sus obras en millones de dólares y los ceramistas en pobreza extrema, la resultante más significativa de estudiar la práctica estética en sociedades divididas en clases, absolutamente desiguales. Esta conformación social tiene todo el sentido para la dominación. La focalización de las expresiones estéticas y su diferenciación tiene la intención de controlarlas, assimilarlas o eliminarlas según su grado de oposición frente al capitalismo. Es el Estado, con su brazo cultural, educativo, social, y armado, el encargado de abandonar, reconfigurar, aniquilar o proteger bajos sus términos a las comunidades ceramistas.

**Tanto los intermediarios privados como algunos organismos estatales que promueven las artesanías fomentan con sus prácticas la escisión de los individuos respecto a la comunidad. En las relaciones económicas: seleccionan a los artesanos de mejor oficio, los tratan por separado e incitan la competencia entre ellos. En lo político: agudizan los enfrentamientos preexistentes entre grupos y líderes mediante la distribución de créditos y la exigencia de exclusividad en las lealtades personales.**<sup>307</sup>

El gobierno encumbra a los artistas cercanos a las relaciones sociales del poder, fundamentalmente cuando no son políticamente incómodos a los sistemas establecidos. La diferencia entre ceramistas -bajo el esquema de artesanos- y artistas, es lograda en la esfera de la circulación, al ofrecer algunos productos de características similares en galerías de arte a precios mucho más altos de los exhibidos en mercados locales.

No solo “son pocos los que triunfan comercialmente”, en realidad son una insignificante minoría de personas con sólidos y fuertes vínculos con el poder,

---

<sup>306</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 20)

<sup>307</sup> (García Canclini, Las culturas populares en el capitalismo, 1982, pág. 123)

generalmente familiares. En cuanto a los ceramistas, se priorizan algunos sobre otros que tendrán que conservar su condición pauperizada, o (des)especializarse en el trabajo industrial, abandonando por completo la labor específica que implica la cerámica. Como base de sus presupuestos teóricos, el capitalismo recrea el cuento del éxito individual bajo los propios méritos, el de la competencia y oportunidad entre personas libres, pero la realidad empírica muestra palmariamente que no sucede así.

A decir del ceramista Eduardo Vega de Cuenca, Ecuador:

*-Le decía que usted es como referencia aquí, ¿cómo es su relación con las autoridades, cómo ha sido?*

*-Bien, el alcalde actual es amigo, el anterior no era, era de la jorga, decimos aquí, del Correa. El Correa también me visitó un día, bien, todo correcto.*

*-¿Cuándo lo visitó a qué se debió?*

*-Él quiso conocer el taller del maestro Vega –se ríe-, y vino con la mujer, los medios uno o dos días después. Ha habido mucha promoción. Yo no hago propaganda, sino, me hacen. Vienen y me hacen entrevistas, la prensa, en revistas.<sup>308</sup>*

Contrastemos con las palabras de otro tremendo ceramista, Eduardo Mendoza de San Carlos, Argentina:

*-No no el gobierno acá no te da bolillo, no no no. No te dan eso, desgraciadamente no tenés ningún beneficio ningún apoyo. Eso lamentablemente.*

*-No lo ha tenido.*

*-No no, yo lo use así y nunca hubo la parte esta de la parte de la arcilla nunca hubo... Gente que han sido artesano ya se han muerto y no han tenido ningún beneficio. Don Cristóforo por ejemplo de las tinajas, se ha muerto y nunca se ha jubilao ¡ja!. E lamentablemente eso sí, triste acá porque...*

Afirma Eduardo Choque, de Tihuanaco, Bolivia:

*-No, los gobiernos siempre han sido, así sea socialistas, de izquierda de derecha, solamente prometen, todo es discurso ¿no?. Por ejemplo este presidente se habla, bueno reconocemos que hasta cierta parte nos ha ido muy bien, pero después es como el peso de la, ¿cómo se dice?, la “ley del peso”, cómo se dice, “de gravedad” perdón ¿no?. Cuando arrojas algo llega hasta cierta parte luego vuelve a caer. (...) Heee, este gobierno por ejemplo del Evo Morales ha dejado*

---

<sup>308</sup> (Vega, 2016)

*mucho que desear para nosotros porque con el tema de los incrementos que han hecho aquí en el sitio, con el tema de la no promoción digamos del sitio arqueológico de Tuhuanaco, mmm ya no es lo mismo el flujo de turismo ahora como antes por ejemplo ¿no?. Te estoy hablando de aquí como unos siete, diez años atrás. Había mucho mas movimiento, ahora ha rebajado bastante. No sé si está también en relación a la crisis mundial, no sé, pero es medio que no no no da... digamos ¿no?*

Queriendo regir en las comunidades productoras, la diferenciación domina las relaciones sociales en los mercados de venta estandarizados de las ciudades. La dirección del ataque va del consumo a la producción. En el mercado del arte la distinción entre artistas debe ser absoluta de acuerdo con las características cualitativas de sus obras, aunque casi nunca lo es, de hecho, entre artistas es muy común ver repetición de temas y técnicas. En el mercado capitalista de piezas cerámicas, el precio o la firma hacen la distinción social, pero fuera de esos mercados la distinción se diluye. Las piezas cerámicas son diferenciables por región, así las de Chulucanas se diferencian de las de Aco o Quinoa en Perú, las de La Chamba de las de El Carmen del Viboral o Ráquira en Colombia, o en México, las de San Bartolo Coyotepec en Oaxaca con las piezas de talavera en Puebla o la cerámica de Chihuahua o Jalisco. De hecho, es posible decir que cada comunidad ceramista tiene su signo distintivo en cuanto a temas, técnicas y/o materiales. Técnicas y materiales similares como en las comunidades de Pomaire y Quinchamáli, en Chile, se diferencian claramente por los temas que trabajan.

Dejando las especificidades de la producción en segundo plano, el consumo y la “posesión” de objetos estéticos marca una distinción social por excelencia, así lo ha sido desde las primeras civilizaciones cuando era propiedad estatal, hasta la actualidad en donde se ha vuelto sobre todo propiedad privada. La distinción será la que marcará a los espacios y relaciones sociales específicas en las que deban colocarse las piezas, definirá sus mercados.

Tanto como en los intermediarios y consumidores, ese juego de roles se da también entre algunos productores que, aprovechando la moralina pequeñoburguesa occidental, se definen por su condición indígena, como grupo mundial minoritario, e introducen sus producciones estéticas como objetos fetichizados y extravagantes al mercado para cobrarlas en dólares, euros, yuanes, o cualquier divisa fuerte. Incluso dentro de los mismos grupos indígenas, el capitalismo intenta penetrar diferenciando a los que son más indígenas, a los que merecen mayor reconocimiento, de los que supuestamente no. Se trata, por un lado, de un “respaldo cultural nacional” focalizado, y por el otro, de las pretensiones universalistas inmanentes en la cultura occidental. Este es el caso,

también, de los conocimientos y prácticas ancestrales de algunas comunidades ceramistas, que son definidas por la UNESCO como patrimonio cultural inmaterial,<sup>309</sup> de las cuales América Latina, a excepción de México, no tiene presencia alfarera.<sup>310</sup>

La diferenciación atraviesa a todo el sistema de producción ceramista, desde los pocos ceramistas que tienen contratos por pieza con el sector público o privado y las poquísimas comunidades ceramistas que están en la lista de los organismos multinacionales; pasando por los interiores de los estados nacionales en los que se da prioridad, en términos de políticas públicas, a ceramistas y comunidades particulares; hasta los sectores privados que encumbran a los ceramistas y a los tipos de producciones allegadas a sus intereses económicos.

**En países multiétnicos la construcción de la hegemonía, además de basarse en la división en clases, se asienta en el manejo de la fragmentación cultural y en la producción de otras divisiones: entre lo económico y lo simbólico, entre la producción, la circulación y el consumo, y entre los individuos y su marco comunitario inmediato.**<sup>311</sup>

Dentro de sus marcos normativos, el reconocimiento de la diferencia y la distinción es una forma que tiene el capitalismo para resolver las contradicciones que supone su existencia e introyectarlas en el grueso de la sociedad y en las comunidades. En estas condiciones heterogéneas tiene que desplegarse el mercado mundial, por lo que la hegemonía no tiene como una de sus características la homogenización, sino que es como una red que se articula. El capitalismo es diversidad, división internacional del trabajo, crea diferencias y subordina formas anulándolas, exterminándolas, absorbiéndolas o volviéndolas inofensivas. La homogeneidad de las comunidades ceramistas contra la

---

<sup>309</sup> Este mapa a modo de red que ofrece la UNESCO se encuentra a años luz de un estudio real de lo que llama *Patrimonio Cultural Inmaterial*. La pobreza de su profundidad se debe a que sus resultados no se derivan de estudios *in situ*, sino que provienen de las solicitudes de algunos personajes de muy pocos pueblos ceramistas ante la UNESCO para integrar dicha lista. El estudio de campo que se ha realizado para elaborar este trabajo proporcionaría información más completa sobre los saberes y conocimientos transmitidos ancestralmente en las comunidades ceramistas latinoamericanas. Tanto como la Talavera de Puebla, que sí está en la lista, cumple esa condición la cerámica de El Carmen del Viboral en Colombia, o Chulucanas en el norte peruano, por referirnos solamente a algunas comunidades ceramistas. UNESCO, Contenido de las listas del PCI y Registro de Buenas Prácticas de Salvaguardia. (UNESCO, 2020)

<sup>310</sup> Los países que aparecen en las listas de Alfarería, Arcilla y Cerámica son: Ucrania, México – España, Argelia, Túnez, Portugal, Turquía, Uzbekistán, Emiratos Árabes Unidos – Arabia Saudita – Omán – Qatar, Uganda, Armenia, Georgia, República de Corea, Botswana, Rumania y China. Disponible en: [https://ich.unesco.org/es/listas?text=&term%5B%5D=vocabulary\\_thesaurus-8671&term%5B%5D=vocabulary\\_ich-1277&term%5B%5D=vocabulary\\_thesaurus-3333&secondary\\_filter=1&multinational=3#tabs](https://ich.unesco.org/es/listas?text=&term%5B%5D=vocabulary_thesaurus-8671&term%5B%5D=vocabulary_ich-1277&term%5B%5D=vocabulary_thesaurus-3333&secondary_filter=1&multinational=3#tabs)

<sup>311</sup> (García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, 1982, pág. 112)

heterogeneidad del capitalismo como modo de producción dominante es otra dimensión de esa disputa.

## Políticas Públicas

Para los ceramistas latinoamericanos, tanto como para la totalidad de las clases dominadas -para la enorme mayoría de la sociedad-, el Estado es un agente con el que existen inevitables relaciones múltiples, desde codependencias profundas, algunas vueltas psicopáticas, hasta interacciones simples que parecerían lejanas e intrascendentes sin serlo. Bajo un discurso de armonía y normalización, el Estado se ha encargado de supervisar y conservar, en su delimitación territorial e histórica moderna, la organización y distribución social conveniente a los intereses capitalistas de las clases dominantes. Con diversas oficinas e instituciones dice representar y regular a las relaciones sociales y a las relaciones de producción, por ejemplo; con la socialdemocracia electoral, los derechos civiles, derechos del trabajo, o con la supuesta redistribución del ingreso basada en transferencias económicas directas que buscan incrementar la demanda agregada y con ello la producción y la ganancia empresarial. Así, el Estado condensa los poderes económicos, políticos e ideológicos, cuya ejecución representa una innegable influencia hacia el comportamiento social, un fuerte condicionamiento; una determinación, para decirlo sin ambages. El Estado da forma y sentido a la explotación de una clase por otra, catalizando sus poderes; “El económico, el político y el ideológico, cuyas decisiones controla.”<sup>312</sup>

Los grandes capitalistas detentan el poder hegemónico a nivel mundial, pero son los Estados nacionales quienes lo validan y operan a través de aparatos ideológicos y represivos, emitiendo un mensaje pedagógico a la sociedad que consiste fundamentalmente en aceptar una realidad como dada que dificulte el conocimiento profundo de las causas de su movimiento incesante, constitución, sentido y transformación. La consecuencia de la contradicción entre la realidad palpable y el desconocimiento y confusión que la dominación impone, establece su conquista, tiene su alta coronación dorada, en el terreno de la ideología. “La ideología es, entonces, la expresión de la relación de los hombres con su ‘mundo’, es decir, la unidad sobredeterminada de su relación real y de su relación imaginaria con sus condiciones de existencia reales”.<sup>313</sup> La ideología capitalista, adaptada particularmente por los Estados de Latinoamérica y del mundo, es la forma en que los grandes capitales cobran con creces su introyección a la subjetividad social.

---

<sup>312</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 29)

<sup>313</sup> (Hadjinicolaou, 2005, pág. 12)

La práctica estética se encuentra indisolublemente vinculada a los Estados nacionales que intentan abarcar la totalidad social abrogándose su representación, lo que produce tensiones tanto con las formas comunitarias de producción, distribución y consumo, de reproducción, como con sus temas, signos y discursos. Los Estados nacionales tienen la tarea de producir y reproducir la vida material y simbólica de acuerdo con relaciones capitalistas, las piezas de cerámica producen y reproducen relaciones distintas, comunitarias. Al intentar hegemonizar las relaciones sociales, abarcar la totalidad de la vida material y simbólica, la ideología capitalista utiliza discursos como el de la competencia e individualidad. Tiene sentido hablar de una práctica estética hegemónica dentro del capitalismo impuesta por la dominación, toda idealmente constituida únicamente por productores individuales que compiten y concurren libremente al mercado en donde el individuo es considerado la unidad de medida. El llamado "individualismo metodológico" supone que cada individuo es dueño de su suerte social en función de su esfuerzo, talento y capacidades.<sup>314</sup> Para la teoría social, política y económica burguesa, el individuo es la partícula indivisible de la sociedad, lo único consistente y real, por lo cual debe ser base y sustento. "En nuestros países, además, nos preocupan los individuos como exponentes y orgullo de cada país, pero nos es indiferente la elevación del nivel medio de los fenómenos artísticos colectivos."<sup>315</sup>

Promovidos y regulados por el Estado, los individuos son por excelencia el ente privado fundamental. Cuando se trata de artistas individuales, la supuesta autonomía de creación, respetada por los Estados, se debe precisamente a su carácter privado, particular. La vinculación con lo público-privado de todas las actividades productivas, incluyendo las estéticas, toman sentido de acuerdo con las políticas estatales. La discusión sobre la autonomía estética es insostenible si no cuestiona al capitalismo hegemónico y a la *forma Estado*.

La necesidad de buscar ingreso por parte de los ceramistas indefectiblemente interactúa en algún momento con las políticas estatales, así sea como productor privado o público, dentro del comercio formal o informal. A los ceramistas comunitarios el Estado los mantiene convenientemente en la indeterminación entre lo público y lo privado. Como productores privados, su desarrollo estaría condicionado por la satisfacción de discursos referidos a capacidades individuales, no solo *sensibles*, *estéticas* o *creativas* sino de diferenciación mercadotécnica, de visión empresarial y de ubicación en los espacios preferentes correspondientes. Como productores públicos el Estado les impone toda una discursiva

---

<sup>314</sup> (Osorio, Estado, reproducción del capital y lucha de clases. La unidad económico/política del capital, 2015, pág. 41)

<sup>315</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 17)



tradicionalista y folclórica, esencializándolos lo mismo que manteniéndolos al margen.

Esta confusión se presenta en las entrevistas, por ejemplo, con Anton Flores, reconocido ceramista comunitario de La Encantada, en Chulucanas, Perú:

- *Para venderlos ¿a qué feria los lleva?*
- *Por ejemplo, nosotros en veintiocho julio ta ahí la feria que hace el Estado, ...tenemos “Nuestras manos”, eh, nuestras manos que ahí no nos cuesta nada esa feria promueve el Estado, Lima, promueve el Estado entonces...*
- *Paga el transporte todo...*
- *Claro, los transportes no los paga porque nos paga es el están, nos paga lo que es la feria.*
- *No les cobra, más bien –risas-.*
- *No nos cobra sino pue, que lo único que tenemos que pagar es la alimentación y traslado, y hotel. Eso es lo que nosotros nos pagamos ahí.*<sup>316</sup>

El “apoyo” del gobierno se traduce en *stands*, a lo que los ceramistas parecen no tener inconveniente, incluso lo agradecen de la misma forma que agradecería una persona a la que se le ha negado todo, incluso la propia existencia, y de repente le ofrecen cualquier cosa. La entrevista realizada a Hernán Macalpu Guerrero, encargado del Centro de Investigación y Tecnología (CITE) de Chulucanas,<sup>317</sup> una institución del Estado peruano, evidencia otra cara de este poliedro.

- *Mira, este centro tiene el objetivo de elevar el nivel de competitividad del sector artesanal, de los ceramistas. Porque acá en Chulucanas la población artesanal es básicamente, es mayormente ceramista, en un noventa por ciento. Entonces este centro funciona con ayuda del Estado peruano y ya tenemos varios años. Ahora nosotros este, nuestro trabajo en el centro es básicamente en cuatro aspectos fundamentales. Uno es desarrollo de frente exportado, ¿no?, básicamente diseño, captación de desarrollo de producto, después tenemos ferias y rueda de negocio, un poco para ayudarte a buscar mercado. Después tenemos una actividad de capacitaciones, técnicas, básicamente que tiene que ver con la producción, la gestión de los talleres. Así es, pero también tema productivo.*
- *¿También técnicas de barro pues?*
- *Claro.*
- *¿Las cobran?*
- *Nnno, a los artesanos les damos gratuitamente nosotros estas capacitaciones ¿no?, y otro tema es la articulación comercial, ¿no? Un poquito los apoyamos para la venta, a través de puntos de venta. Nosotros también hacemos investigación ¿no?, investigación de mercados, investigación de insumos, investigación de*

---

<sup>316</sup> (Anton Flores, 2016)

<sup>317</sup> De los 11 CITES que existen en Perú, solamente el de Chulucanas es de cerámica. Ver: <https://www.mincetur.gob.pe/turismo/lineas-de-intervencion/desarrollo-de-la-artesania/centros-de-innovacion-tecnologica-cites/> y [www.citeceramicachulucanas.com/](http://www.citeceramicachulucanas.com/)

*herramientas, nuevas herramientas de trabajo. Por ejemplo, los hornos un poquito también, hemos ido evolucionando, hemos mejorao.*<sup>318</sup>

Poniendo en perspectiva la relación de los CITES con la comunidad, primeramente, hay que considerar la desconfianza de la sociedad y de las comunidades latinoamericanas hacia los Estados -sobre todo los de tipo neoliberal- y la esperanza que depositan en gobiernos llamados *progresistas*, para determinar qué ceramistas y en qué condiciones están dispuestos a acercarse y participar en proyectos gubernamentales. En términos técnicos, el CITE de Chulucanas ofrece poco a la comunidad ceramista; los cursos de capacitación técnica interesan poco a quienes durante cientos de años desarrollan y perfeccionan la técnica. Los *stands* en las ferias tampoco son atractivos para quien no quiere pagar por transporte, comidas y hotel. Eso sí, el CITE vende barro preparado de buena calidad, pasado por unas máquinas con las que cuenta y que son de su uso exclusivo. También ofrece servicios de educación financiera y organización empresarial en los que es difícil explorar si predomina un sentido comunitario o meritocrático. Es posible decir que es un centro que tiene la fortuna de no ser tan ambicioso en sus intenciones de acumulación y despojo, por lo que es relativamente aceptado o tolerado por la comunidad, y que, con sus limitantes, intenta aportar al desarrollo de las comunidades desde la perspectiva occidental capitalista.

Podemos tomar otro ejemplo de promoción estatal en el caso de la alfarería de barro negro en San Bartolo Coyotepec, Oaxaca, México, a donde han acudido personajes políticos y del medio televisivo.

**Para incentivar el comercio de las artesanías, el 9 de marzo de 1989, mediante la cooperación de artesanos, autoridades estatales y federales, se puso en marcha el Mercado de Artesanías en el parque central de la localidad. Dicho mercado posee 14 locales, en los cuales igual número de familias artesanas exponen su variada producción a los ojos de los numerosos turistas. Asimismo, el 20 de junio de 1996 fue inaugurado el Museo de Arte Popular de Oaxaca, MAPO, planeado desde 10 años atrás, mediante la conjunción de esfuerzos del Gobierno de Estado, del Consejo Indígena de la Comunidad y del H. Ayuntamiento del municipio. Sin embargo, falta un mayor esfuerzo para que las instituciones de financiamiento en el ramo productivo apoyen decisivamente el desarrollo artesanal, alentando la modernización de los procesos de producción, otorgando créditos, asesoría técnica y artística, para una óptima comercialización de las artesanías, evitando que los beneficios de ésta los acapare una minoría intermediaria en detrimento de los auténticos productores.**<sup>319</sup>

En Colombia, por su parte;

---

<sup>318</sup> (Macalpu Guerrero, 2016)

<sup>319</sup> (Soto Ramos & Simón Reyes, 2008) Disponible en:  
<http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/mx/2008/rssr.htm>

Actualmente en Colombia los organismos que ofrecen certificaciones. El Instituto Colombiano de Normas Técnicas y Certificación Icontec, en convenio con Artesanías de Colombia ha creado el “Sello Hecho a Mano” para certificar los productos artesanales. La aldea del artesano es otro de los proyectos de Artesanías de Colombia en convenio con entidades territoriales del Quindío y el SENA, que busca generar espacios de exposición y venta de productos artesanales, además de desarrollar programas de fomento del cultivo de la guadua y la capacitación de los artesanos. Coinciden con los del Quindío, en la importancia que tiene la entidad Artesanías de Colombia para el desarrollo y fomento de sector artesanal. Señalan como esta sociedad de economía mixta vinculada al Ministerio de Desarrollo Económico, con personería jurídica, autonomía administrativa y capital propio, le ha dado presencia en el campo internacional a las artesanías colombianas.

Destacan la conformación del Centro de Investigación y Documentación Artesanal, Cendar, en donde se puede encontrar los principales documentos sobre el sector artesanal y el arte popular, nacional e internacional, los que están disponible, en forma de material escrito y audiovisual. Los investigadores mexicanos, de la red iberoamericana de transferencia de tecnología para el fortalecimiento artesanal RITFA, hacen énfasis en la empresa artesanal, consideran que la producción artesanal es un modo de trabajo preindustrial.<sup>320</sup>

Cada modificación de sentido a una pieza estética debida a un requerimiento estatal bajo la forma de “ayuda” transgrede las relaciones comunitarias. En lugar de apoyar económica y jurídicamente la autonomía de los procesos productivos en las comunidades, el Estado busca imponer proyectos y corromper las relaciones comunitarias. La relación entre las piezas del Tolima en Colombia y las de Oaxaca, de existir, sería más significativa si se diera en forma directa, sin intermediación de los Estados o mercados. Desafortunadamente entre las comunidades de barro negro latinoamericanas, por mencionar un caso, existe desconocimiento; no se conocen, ni se han visto, ni saben cómo se llaman.

Detentando una hegemonía cultural internacional, el capitalismo dice reconocer a las prácticas estéticas comunitarias y las políticas públicas dicen reforzar esta posición en el ámbito nacional, pero lo que hacen, muy por el contrario, es provocar escenarios de conflicto frente a las comunidades, todos dirigidos a asimilarla o someterla ya sea bajo la fuerza del mercado, de las políticas públicas o de las armas. Desde hace varios años ya, Colombia o México destacan más que por su riquísima cultura cerámica, por el asesinato masivo de líderes sociales.<sup>321</sup>

“El etnocidio puede tener un giro positivo, el ‘étnodesarrollo’”, sentenció Fondo Nacional de Fomento al Turismo en su Manifestación de Impacto Ambiental sobre el proyecto gubernamental autodenominado Tren Maya. Algunos días después quiso corregir, señalando un *error de redacción*. Sin embargo, tanto en la redacción primera, como en la “corrección”, queda al descubierto la posición de los

---

<sup>320</sup> (Benavides, 2005)

<sup>321</sup> (DW, 2020)

gobiernos capitalistas, neoliberales, nacionalistas, proteccionistas, socialistas e incluso de lecturas marxistas<sup>322</sup> sesgadas y de horizontes limitados, frente a las comunidades indígenas que han resistido por más de 500 años. Lo que se ve con toda claridad respecto a las Políticas Públicas es una intención de acumulación por despojo de carácter total; económico, político, cultural, simbólico, etc.

De acuerdo con las entrevistas, las relaciones de los ceramistas con el Estado aparecen fundamentalmente en tres momentos; cuando se refiere a la propiedad de las minas; cuando se acusa la falta de apoyo en cuanto a la producción; y cuando existe contacto de promoción con algunas comunidades ceramistas. Por su naturaleza tan distinta, todas estas formas de relación implican tensiones que vuelven imposible una articulación orgánica sin subordinación, explotación u opresión.

Cuando el Estado considera a los ceramistas como comunidad, no necesariamente como individuos privados, sus trabajos, saberes, recursos, son apropiados de golpe bajo la forma de propiedad pública nacional -denominada “saberes ancestrales”, “patrimonio cultural de la humanidad” o como se quiera llamar-, pretendiendo controlar la totalidad de sus contextos.

La relación entre comunidades ceramistas y Estados capitalistas es la de comunidades delimitadas frente a la no comunidad, entendiéndose como no comunidad a las sociedades nacionales extremadamente individualizadas, que se establecen en el terreno de la ciudad, cuyas formas y circuitos de circulación y consumo, además de los mercaditos locales, son las galerías, museos y sitios de internet.

Una función del eurocentrismo como ideología es que “se negará a relacionar las características fundamentales del capitalismo realmente existente (es decir, la polarización centros/periferias que le es inmanente) (...) lo que le permitirá atribuir las desigualdades entre los componentes nacionales que lo constituyen a causas exclusivamente ‘internas’”,<sup>323</sup> por lo que los Estados nacionales, ejerciendo su poder, se enfrentan a las actividades comunitarias de forma velada, ideológica. La resolución es compleja, de acuerdo con Acha; “Si bien los productos estéticos son importantes para los individuos y para el Estado como medios de persuasión, devienen estorbos para la formulación y solución de nuestros problemas materiales colectivos. Necesitamos conocimientos científicos cuya producción y aplicación demandan, justamente, superación de subjetividades.”<sup>324</sup> De lo que se

---

<sup>322</sup> “... hasta el lenguaje de raigambre marxista intervino: hay que hacer que el indio pase de una situación de casta a una situación de clase.” (Bonfil, 1987, pág. 91)

<sup>323</sup> (Amin, El eurocentrismo, crítica de una ideología, 1989, pág. 76)

<sup>324</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 40)

trata es de intentar romper con la estética burguesa denunciando sus fines acumulativos que operan a través de un estatalismo provocador de estasis sociales, subjetivismos nacional-conservadores y un sistema estético tradicionalista en cuanto a su dependencia de occidente, que protege la explotación, justifica la opresión y aniquila lo que no se alinee a sus formas.

## CONSUMO

Decir que el consumo produce, es colocarnos en un sitio complejo por definición. Implica comprender la dialéctica de las relaciones económicas y reconocer los ligeros, pero significativos cambios del ámbito político, simbólico, y otros de la reproducción social, que afectan a la vida material en su conjunto.

El consumo está presente en el ciclo productivo y reproductivo, “el acto mismo de producción es también en todos sus momentos un acto de consumo”.<sup>325</sup> La producción consume la fuerza de trabajo y a su vez, la fuerza de trabajo consume a los medios de producción y consumirá los productos finales. El proceso productivo, sobre todo cuando es repetitivo y continuo, produce en el obrero, un tipo de autómeta, desgastando sus cualidades físicas e intelectuales. En la circulación se consumen los medios de transporte que son también productivos. El consumo final corresponde al valor de uso de la mercancía, pero también a la ideología que la imbuye, a su carga simbólica particular y a la realización de su plusvalía.

El consumidor de piezas cerámicas en Latinoamérica es un turista cultural imbuido por la cultura e ideología dominante, un individuo interesado en mostrar los rasgos simbólicos, ideológicos y utilitarios de la pieza, que reconoce tácitamente los problemas de pobreza que tienen las comunidades ceramistas porque eso añade un valor simbólico particular a la pieza. Dándoles circulación y determinando sus precios dentro de un marco institucional, el Estado y el mercado consumen de forma amplia a la actividad productiva de objetos estéticos producidos en comunidad.

En estos ciclos de consumo no se trata de poner a la realidad quieta en un cuarto de espejos y ver la dirección de los reflejos, lo cual ya suena inexpugnable para la dialéctica, sino explicar el movimiento lento de la sociedad en el espacio-tiempo, trazado por comportamientos generalizables fuertemente influidos por quienes dirigen y comandan la forma en que se produce y reproduce la vida material.

Una desigualdad social es evidente cuando un grupo comanda los procesos sociales que otros reciben; se explica en la posibilidad de imponer condicionamientos o determinaciones sociales, dominios; en ella la diferencia es clara y antitética, aunque puede ser aceptada por las clases dominadas como condición inmutable. Respecto a la cerámica, aunque la diferencia entre consumidores y productores puede ser clara, no lo es la desigualdad y tampoco se considera antitética o evidente portadora de dominios. Sin embargo, es posible

---

<sup>325</sup> (Marx, Introducción general a la crítica de la Economía Política / 1857, 1989, pág. 40)

afirmar que las determinaciones o condicionamientos de los productores sobre los consumidores y viceversa existen, y es lógico pensar que unos se imponen sobre otros en la estructura capitalista. A esto se refería Marx al decir; “el consumo es también mediador de la producción en cuanto crea para los productos el sujeto par el cual ellos son productos.”<sup>326</sup> La relación dialéctica entre producción, circulación y consumo, esbozada en la *Introducción General de 1857* es una importante aportación de su enorme construcción teórica y metodológica.

Tirando por aquí de la maraña, aparecen los consumidores de piezas cerámicas comunitarias influyendo a los productores con sus consumos particulares, sus necesidades, sus gustos. Los consumidores turistas mayoritariamente gastan poco en piezas pequeñas de acuerdo con su capacidad de ingreso y necesidad de transporte; por su parte, los ceramistas adaptan a esas necesidades sus temas, tamaños, técnicas y materiales. En el capitalismo, la influencia del consumo a la producción cerámica suele dirigirse hacia la decoración, hacia el consumismo con cierto sentido tradicionalista, folclórico, cultural, kitsch o como quiera llamarse de todas formas inexactas. Los consumidores, además de influir en la producción, influyen sobre todo en los consumos, produciendo imágenes de consumo, momentos de consumo, comportamientos de consumo; todo un universo de consumo que va afectando a la sociedad entera, llegando a dominar espacios completos de representación. El consumo, para el capitalismo y la teoría económica que lo valida es fundamental, es el momento en que el plusvalor se transmuta en ganancia, el momento en que el mercado, los precios y el dinero se sintetizan y aparecen en la cima de los procesos sociales, pero, además, porque el consumo produce y reproduce insaciablemente, en la sociedad, modelos de comportamiento, de toma de decisiones, ideologías, subjetividades. “El consumo produce la producción de dos maneras: 1) en tanto el producto se hace realmente producto solo en el consumo (...y) 2) en tanto el consumo crea la necesidad de una *nueva* producción, y por lo tanto el móvil ideal de la producción, su impulso interno, que es su supuesto.”<sup>327</sup>

En palabras de Eduardo Mendoza, San Carlos, Argentina:

*-Hice la loba de Rómulo y Remo que está en Italia, me encargaron, lo hice en tamaño grande. Con los dos chiquitos amamantando, en cerámica negra. É un pedido de una gente nada má que ello lo querían de cerámica y con negra. Toda la técnica como es la loba de Rómulo y Remo, con lo do chiquitos amamantando.*

*-¿Ha llegado gente a pedirle que le haga por ejemplo su cara o...?*

---

<sup>326</sup> (Marx, Introducción general a la crítica de la Economía Política / 1857, 1989, pág. 41)

<sup>327</sup> (Marx, Introducción general a la crítica de la Economía Política / 1857, 1989, pág. 41) Paréntesis propio.

*-Hasta ahora no, pero estatua sí, tengo que hacer lo guerrero de terracota de Japón, no sé de dónde son. Ese es por encargo é para una gente que vive en (ininteligible). Ello me traen un libro, alguna revista, dice “mirá yo quiero este tipo de pieza que me lo hagás en tamaño tal y ya está. Cobro más o menos bien, siempre cobro mi tiempo. Si una pieza me sale más o menos un mes yo hago un trato, hago una comparación con, tengo mi cuñado que trabaja en la finca y él más o menos me dice “yo tanto gano al mes” entonces ha bueno, yo lo cobro así. Y si me tardo do mese bueno, de acuerdo al trabajo.<sup>328</sup>*

De acuerdo con Sacarías Paniagua, en Huaykulli, Bolivia:

*-Ahorita eso voy a vender, ciento cincuenta. Voy a poner algunas caras del presidente que ha sido aquí histórico<sup>329</sup>. Su retrato voy a colgar. Ya han pedido. La otra semana que vengas vas, dos semana es la feria pues, artesanal.<sup>330</sup>*

A decir de María Nelly en La Chamba, Colombia:

*Eh pues que ya lo nuestro es conocido, nosotros nos conocen mucho también en Europa. Entonces de pronto llegan pedidos. También el consumo nacional exige por ejemplo las ollas que es donde se prepara, ya lo nuestro aquí es como típico. Un hotel de varias estrellas, puede ser tres, cinco, ellos van a cocinar nuestra comida típica en vasijas de barro ¿por qué?, por el sabor que le produce a las comidas.<sup>331</sup>*

Óscar Meriguelles de Tiwanaku, Bolivia:

*-¿Quién hace los pedidos?*

*-Los clientes de la ciudad de La Paz de Oruro, de Cochabamba. Son artesanos pero que llevan de aquí y lo revenden. ... te dicen tanto de esto, quiero cien, mil, hay que trabajarlo, a veces toda la noche... entonces eso ¿no? Ahí pues la motivación.<sup>332</sup>*

Retomemos al *viceversa*, al espejo, y coloquémoslo frente al ceramista. Veremos que él tampoco produce solamente piezas cerámicas, sino relaciones, ambientes, comportamientos, ideologías, etc., es decir, reproduce simbólicamente a la comunidad. En su proceso productivo, el ceramista también consume su vida, su tiempo-espacio, su fuerza corporal, sus instrumentos de trabajo y, para mayor claridad, consume sus productos, sus piezas. Producen para la cotidianidad, para

---

<sup>328</sup> (Mendoza, 2016)

<sup>329</sup> Se refiere a Mariano Melgarejo, expresidente de Bolivia nacido en Tarata.

<sup>330</sup> (Paniagua, 2016)

<sup>331</sup> (Guzmán, 2016)

<sup>332</sup> (Meriguelles, 2016)



el autoconsumo de la casa o de la comunidad, igual que para las fiestas del pueblo o de los pueblos cercanos, piezas cuyos valores de uso y simbólicos solamente importan en ese marco y esa dimensión. Como consumidor de sí mismo se autoinfluye, se reafirma en todo el proceso, cierra ciclos permanentemente al hacer unos frijoles de olla, al levantar una medida de mezcal o una taza de pulque, como es en el caso de México. El ciclo va, de la mano colectiva, a la tierra colectiva, y luego, de la tierra, a la boca y al estómago; es *autófago*<sup>333</sup> en un sentido positivo.

Es difícil imaginar cómo las piezas cerámicas comunitarias influyen a una serie de consumidores. La de los ceramistas comunitarios y la de los consumidores turistas, particularmente, son esferas con pocas interacciones y bastante desconocimiento general, pero la posibilidad existe. Los consumidores suelen ser apáticos a los cambios en la producción; no distinguen la profundidad reflejada en las piezas. Los cambios en la producción no afectan en nada a sujetos urbanos sin necesidad de cambiar sustancialmente sus ámbitos cotidianos. La necesidad de cambiar por parte de los productores es fundamentalmente determinada por ellos mismos, surge de la necesidad por transformar a la propia comunidad, no necesariamente están pensando en cambiar a los consumidores o a otros entornos. El carácter conservador de la comunidad implica también consolidar los cambios aceptándolos en comunidad, de manera auténtica, endógena. En retrospectiva, existe una potencialidad transformadora por parte de los ceramistas comunitarios al defender sus temas, técnicas y materiales tradicionales como parte de su cultura ancestral, y en ese sentido una cierta resistencia frente al capitalismo.

## **Relación pieza-sujeto, sujeto-objeto, público-obra**

Sumergirse en una pieza cerámica puede tener muchas profundidades, como brevemente se advierte en el relato siguiente:

“En La Chamba, departamento de Tolima, con la bitácora en mano de quien hace trabajo de campo, el investigador esperaba en medio del fresco muestrario, viendo la luz natural contrastar las piezas, con la emoción discreta del extraño que recibe un buen trato.

Llegó de un lado María Nelly Guzmán ofreciéndole un vaso de cristal lleno de chicha morada, ya añeja y tibia, la cual bebió y colocó en la única mesa del cuarto

---

<sup>333</sup> En el sentido de que se curan y regeneran los procesos de una manera orgánica al consumirse por ellos mismos.

de entrada con un cuidado respetuoso y prudente. Iban a hablar sobre su trabajo. En eso, llegó una motoneta frente a la entrada siempre abierta, venían dos mujeres jóvenes, la de atrás traía una olla de barro grande que entregó a María Nelly y luego se marcharon. Al percatarse que observaba con atención las piezas, le dijo; cójalas, aprécielas con calma. Tenía razón. Las piezas eran seductoras a la vista por sus formas cóncavas y brillantes que invitaban a acercarles la mano para tomarlas, levantarlas, girarlas, acariciarlas, sonarlas, olerlas...



*Piezas exhibidas en la casa-taller-galería de María Nelly, La Chamba, Colombia*

La mujer no sabía si el sujeto iba a comprar, promover, o sencillamente conversar, pero entendía que la simple posibilidad era mejor que nada. Ese entendimiento, esa sabiduría, ese respeto por el otro sin conocerlo, nace de la necesidad, de la paciencia que ofrece una carencia milenaria. Es un rasgo cultural de los dominados.<sup>334</sup>

Varios problemas pueden plantearse sobre el breve relato hecho, por ejemplo, respecto al inmenso arsenal de formas, colores y diseños de las piezas; o relativos

---

<sup>334</sup> Bitácora de trabajo propia.

al buen trato y la sinceridad de una conversación. Resulta también importante plantearse qué es lo que motiva a tomar un cántaro con las manos, a verlo con familiaridad, o a impregnarse los sentidos de él. ¿Cómo es el acercamiento primario a ese objeto particular en tanto relación subjetiva de un objeto humanizado y visto por humanos?, ¿por qué juntar los cuerpos en una imagen-apariencia cuyos contenidos extraños están todavía por indagarse? Estas inquietudes expresan lo que en teoría del arte se ha dado por llamar *relación público-obra*, de la cual es necesario develar los más profundos misterios a la luz del materialismo histórico.

Lo primero es ver al objeto como producto de trabajo, aun siendo trabajo abstracto en el sentido que Marx utilizaba ese concepto como generalidad y a cuyas particularidades reconocía la importancia de *ser* trabajo concreto. El trabajo como cualidad eminentemente humana, así sea en abstracto, sin determinantes todavía delimitadas, es el primer punto de acercamiento e identificación que se da entre público y obra. Para esto es necesario un tránsito desde lo inmediato percibido en el consumo a lo que hay detrás de eso, en la producción.

Cuando nos acercamos a un producto estético, a una pieza de cerámica, por ejemplo, el trabajo tercia, haciendo que la relación ya no sea solo con el objeto, sino con el proceso del cual es resultado y con el espacio en que se presenta deliberada o contingentemente, de acuerdo a sus propios procesos de producción y circulación. Cuando una persona se acerca a un objeto estético a menudo llegan a su pensamiento las preguntas: ¿Pude haber hecho eso yo?, o, ¿cómo hizo el autor-productor para lograr ese resultado?

Pese a esto, en el capitalismo hiperconsumista, el origen de los productos-mercancías generalmente pasa desapercibido, como si siempre hubieran estado ahí o hubieran aparecido simplemente. Con magistral ironía, como si se tratara de un coloquialismo, Marx nos recuerda; “Cuando el cuchillo no corta o la hebra se rompe a cada paso es cuando los que manejan estos materiales se acuerdan del que los fabricó. En el producto bien elaborado se borran las huellas del trabajo anterior al que debe sus cualidades útiles.”<sup>335</sup> Aunque la relación sensible del común hegemónico hacia los objetos-mercancías se establece con base a gustos y utilidades bastante superficiales, esto no sucede necesariamente con los objetos estéticos, su contemplación es más sacra por pertenecer a una esfera relacionada con la dominación simbólica de una clase social sobre otra, que suele evocar ritualidad.

---

<sup>335</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 135)

En el campo de lo estético, la sensibilidad simplificada impuesta en el público como común hegemónico se da a un nivel bastante superficial, como si el artista dibuja una serie de mariposas y al público le gustan las mariposas. Y cómo no gustar, si son hermosas justamente por ser resultado de un proceso de transformación, natural en este caso, pero cuya metáfora puede representarse en la subjetividad del consumidor o en el trabajo que determina buena parte de lo que la obra es. El proceso de producción es, por excelencia, un proceso de transformación que da forma al producto final. Si en un cuadro aparece pintada una ardilla sin rama, sin contexto, con un fondo vacío y plano, la subjetividad del espectador estará buscando referentes sobre ella, incluso en la técnica en que se presenta, es decir, en uno de los trabajos concretos y específicos de los cuales es resultado.

Pero, aunque el público en general tiene una sensibilidad simplificada impuesta por la dominación capitalista, a la que llamamos común hegemónico, no se trata de un público homogéneo sino heterogéneo. El acercamiento entre público y obra puede fortalecerse y brindar más puentes de identificación en tanto el público conozca los elementos componentes del proceso productivo, lo cual es posible por varias vías.

El reconocimiento entre público y trabajador se puede dar, si en el muestrario de las obras aparece con relativa claridad mucha o poca información sobre el tipo de materiales y técnicas para llevar a cabo la pieza. Un letrado sobre técnicas y materiales arrojará más luz sobre el proceso productivo que la información sobre la vida del artista o la literaturización iconográfica de la obra. Esa identificación cobraría mayor significado si alguien del público hubo trabajado en una actividad similar a la del productor de las obras mostradas. Haciendo las abstracciones concretas pertinentes, otra relación sensible se da si el público tiene nociones de materialismo histórico que han despertado su sensibilidad hacia las cosas y personas, imaginando los procesos en los que se produjo la obra desde una perspectiva de lucha de clases.

**Y se puede, de acuerdo con la tesis según la cual 'la historia de toda sociedad, hasta el presente, es la historia de la lucha de clases', aventurar la tesis de que 'la historia de las ideologías estéticas de la imagen es una historia particular de esta historia general de la lucha de clases'. Más precisamente, la historia de las ideologías estéticas de la imagen no es otra que la historia de la sucesión y de la lucha entre diferentes ideologías estéticas determinadas en última instancia por la lucha económica de clases.<sup>336</sup>**

La visión profunda del marxismo tiene siempre una fuerte dosis de sensibilidad al

---

<sup>336</sup> (Hadjinicolaou, 2005, pág. 17)

indagar, dialéctica e históricamente, sobre las relaciones de opresión y explotación en cualquier aspecto de la vida social.

La construcción de estos puentes de identificación posibilita que el sujeto ya no se sienta extraño frente al objeto ni sienta al objeto como extraño, el objeto deja de ser simplemente admirado y, cada vez con menor extrañeza, dentro de él se va abriendo la puerta que revela al sujeto productor, al transformador del objeto, al trabajador. En esta desenajenación aparece el fantasma que faltaba; el productor del objeto estético, el sujeto. Con toda seguridad dentro de un museo aparecería el artista y se transformaría, de un genio, a un trabajador específico, eso sí, generalmente privilegiado.

Esta cierta preeminencia del sujeto al objeto es importante dentro de un capitalismo como el actual en donde las relaciones sociales tienden a ser todavía más objetuales, casi virtuales, y cada vez más controladas por grupos pequeños de poder representados por las empresas de *big data*. El conocimiento del objeto es su subjetivación, proceso contrario al de la objetivación del sujeto en la cual el sujeto desconoce los principales resultados de los procesos productivos y reproductivos de la sociedad en general, enfocándose en especificidades (especialistas y profesionistas) o en problemas de la cotidianidad (clase dominada) mezclados con espectacularidad capitalista y medios de entretenimiento (imposición de la industria cultural).

La preeminencia del sujeto no llega a ser suficientemente transformadora si no se revisan sus intereses específicos en el contexto de sociedades históricamente determinadas que les han dado forma. Los sujetos tienen que transformarse y transformar a otros sujetos a través de ellos mismos y de los objetos. El uso de los objetos para despertar la atención, para explorar las posibilidades de transformación, para sostener las revoluciones, no deja de ser importante, pero el objeto nunca es el fin último, su mejor destino es acompañar al sujeto en el camino de transformación social hacia el futuro. En este texto se ha enfatizado la preeminencia social del proceso sobre la obra. Así lo expresa Julio García Espinoza respecto al cine cubano: “El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo.”<sup>337</sup>

---

<sup>337</sup> (García Espinosa, 1955) Disponible en:  
<http://www.panoramadelarte.com.ar/hamal/textos/Por%20un%20cine%20imperfecto.pdf>

La relación sujeto-objeto representa de forma más general a la de público-obra sin que sus determinantes dejen de sustentarse en lo histórico material concreto. De acuerdo con esta relación, en el sujeto intervienen sentimientos, experiencias vividas, conocimientos, predilecciones, pretensiones, ojerizas, etc., que sin duda trazan, abren caminos y conducen el recorrido de acercamiento de un sujeto a un objeto específico. El sujeto frente al objeto estético debe sentirlo, buscar las posibilidades y los procesos que han podido materializar a la cosa. El acercamiento debe consistir en habitar y ser habitado por el objeto, pensar en los sujetos que están detrás, establecer un diálogo empático con ellos, poder entender las cosas que están diciendo a través del objeto.



*Paloma típica de Chulucanas, Perú.*

Si tomas cuidadosamente una paloma de barro con la mano -decía Ramón Martín Ramos Antón, un productor con artritis de Chulucanas, Perú-, puedes sentir que es una palomita de verdad, casi creer que ella también siente tus caricias.<sup>338</sup> Entre los ceramistas, como en las clases dominadas, lo emocionante se relaciona con lo disparatado, y el avión de cerámica es un objeto disparatado. La relación emocionante-disparatado, la podemos constatar como uno de los rasgos caracterizadores de la clase dominada.

---

<sup>338</sup> (Ramos Antón, 2016)





*Aviones, cocodrilos y tubas de barro. Aco, Perú.*

La interpretación respecto a la sensibilidad que se intercambia entre pieza y sujeto ha profundizado la dimensión dialéctica elaborada por Marx, quien decía, por ejemplo, en una de sus multitudadas reflexiones respecto al arte: “El objeto del arte –de igual modo que cualquier producto- crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto.”<sup>339</sup> En todo intercambio, en toda

---

<sup>339</sup> (Marx, Introducción general a la crítica de la Economía Política / 1857, 1989, pág. 42)

relación producción consumo, como en todos los aspectos de la vida, intervienen las sensibilidades. La economía no se encuentra exenta de las emociones y ningún análisis económico debería soslayarlas.

De acuerdo con la interpretación de Miguel A. Esquivel en *Poéticas del arte público*,<sup>340</sup> Siqueiros dirigió sus esfuerzos por colocar al público dentro de una experiencia estética, con una obra específica, que le permita identificarse, motivarse, concientizarse -en el sentido de la lucha de clases- en un espacio y tiempo determinados, generalmente caracterizados por expresar la organización obrera. En un esfuerzo revolucionario de subjetivación de las interacciones entre público y obra, es el público el que debe importar porque representa al pueblo, no la obra como tal que se representa a sí misma como obra de arte, y la experiencia estética derivada de esas interacciones debe tenerlo claro si tiene un interés genuino en acompañar al pueblo en la lucha más allá de toda imposición ideológica. Siqueiros el artista, tanto como Meyerhold, Brecht, García Lorca y otros potentes e importantes artistas revolucionarios, aunque totalmente interesados en el público, no rompen con la distinción entre el genio excepcional y el público en general, el común hegemónico, la masa, el pueblo al que hay que ilustrar y dirigir; distinción tan cara para la lucha revolucionaria comunista. Sin embargo, es justamente este interés por el pueblo no solo como tema, sino como sujeto social al que hay que involucrar en la lucha, un signo caracterizador sumamente importante y distintivo de su corriente estética, de su vanguardia.

La forma de romper con la distinción público-obra consiste en la socialización de los procesos y no solo de los resultados. Por esta razón la posición de las comunidades ceramistas respecto a los procesos de producción estética pueden intuirse tan importantes para la revolución social; porque contienen y proponen desde la práctica, la socialización de todos los procesos de producción, comenzando por el estético.

## **La experiencia estética**

### **La inmersión en la comunidad**

¿Cuál es el efecto que produce caminar toda la vida sobre calzadas envueltas en flores y esculturas de barro para quienes nacieron en Quinua, Perú?, ¿qué campo real de reproducción y qué sensibilidades existen en lo profundo de las comunidades ceramistas?

---

<sup>340</sup> (Esquivel, 2010)





*Carretera atravesando el pueblo de Quinua, Perú, en donde existen alrededor de 10 composiciones escultóricas en cerámica. Imagen obtenida de Google Maps.*

En Chulucanas, al norte de Perú, los diversos talleres se extienden sobre la calle llamada *ceramistas*; en El Carmen del Viboral, cercano a Medellín, Colombia, transcurren por la calle central tanto talleres como tiendas de mercadería; lo mismo en Pomaire o Quinchamalí, Chile, en donde se puede apreciar el moldeado de barro y manejo de tornos; y así sucede en Huaykulli, Aco, Quinua, San Bartolo Coyotepec, etc., en la mayoría de las comunidades ceramistas ese trabajo es muy palpable, se expresa sin empacho el orgullo hacia esa profesión, una relación profunda de la cual los turistas solamente aprecian la superficie.

Atendamos a los siguientes relatos como ejemplo particular de la experiencia estética de un investigador respecto a comunidades ceramistas.

“El camino a Aco es hermoso, si te sabes fijar, se aprecian los cerros de colores. El investigador baja del transporte en la plaza central del poblado, a mitad del día unas jovencitas platican recostadas en la sombra de una representación de una gran olla de barro; a unos metros, una señora sentada en su hielera, bajo la sombrilla, vende congeladas a un taxista y a su mujer. Por el sabroso calor de esa zona en aquel día, el investigador compra una congelada de vainilla y se acomoda en un banco de plástico para preguntar al taxista si conocía a alguien que trabajara cerámica y que estuviera dispuesto a brindarle una entrevista. Luego de pensar con la mujer varias posibilidades, le llamaron por celular a un ceramista que aceptó recibirlo en su taller. Desde luego estaba trabajando. Así que con sencillas indicaciones le dieron la dirección y el nombre de Cipriano. Caminando hacia la calle que le habían indicado, vio a un niño que parecía un jovencito,

cargando unos envases de refresco vacíos y le preguntó si sabía en dónde era la casa del señor Cipriano Villarvín. El niño le dijo que sí, que era su papá, así que lo acompañó a la puerta de la casa, le abrió, se introdujeron al cuarto, avisó su llegada y siguió con su diligencia. Durante la entrevista tomaron los refrescos y el ceramista le regaló unos folletos.”<sup>341</sup>



*Plaza central de Aco*

En el transporte se pasa de mano a mano una hoja para que cada pasajero escriba su nombre, tal vez por si existe alguna tragedia. Con sus sombreros y sus bultos, las doñitas se quejan de los choferes que salen a la hora que quieren, todo en quechua. El transporte se detiene a media carretera en Quinua y en hilera están unos diez locales de venta de piezas estéticas, pequeñas todas, para ofrecer a los turistas. El viento frío enciende la luna de octubre. No es sencillo

---

<sup>341</sup> Apuntes de bitácora. (Villarvín, 2016)

saber si ese atardecer, con esa luna, tiene singularidades o significados especiales para los nativos ceramistas. El pueblo ceramista de Quinua, cercano a donde se firmó la capitulación definitiva del ejército realista español en Sudamérica tras la mítica batalla en la pampa ayacuchana, es un lugar en lo alto del valle, se ve la ciudad lo mismo que las lluvias, las montañas o el arcoíris. Tal vez eso explica sus caminos de entrada bordeados de flores y esculturas de cerámica realizadas por una organización de ceramistas denominados “los héroes de Quinua”.



*Camino a Aco, Perú*

Lo mismo que sitios arqueológicos de los Waris hay ferreterías, farmacias, y demás comercios. Con esa complejidad salta a la vista que la pieza cerámica más ofrecida a los compradores turistas sea la reproducción miniatura del obelisco en piedra de cuarzo, en segundo plano, las famosas casitas de barro o los toros de pucará son las producciones cerámicas características. Sin pretender internarse en las profundidades peruanas, el cometido es conversar sobre la producción cerámica y, tal vez, sobre los problemas y avatares de quienes habitan esas regiones. Delimitaba la posibilidad de contacto una barrera que parece invisible fincada sobre las diferencias visibles entre los nativos que se conocen bien, se

protegen y se disfrutan, y los turistas.

Sirvan los anteriores relatos para decir que la experiencia estética precisa de romper la cotidianidad sin salir de diversos e innumerables momentos de la vida misma. Tiene que existir un distanciamiento dentro de la cotidianidad sin requerir ni buscar excepciones o espectacularidades. En ese sentido la experiencia estética existe tanto para el turista o el investigador como para quienes son visitados, indagados, cuestionados y reconocidos; los ceramistas comunitarios. La experiencia estética que se encuentra en la vida no necesita de formalidades, protocolos, presupuestos, reseñas, fichas, espacios, críticas o teorizaciones para despertar interés, forma parte de una liberación, de una ampliación de los espacios que la testimonian. Ceñida al sistema de las artes en el capitalismo, la experiencia estética sí necesita las formalidades que provoquen interacciones específicas entre público y obra, no es liberadora, es opresora, adoctrinadora, demagógica.

Para las comunidades ceramistas, la experiencia estética se relaciona con diversos ámbitos de la vida y los procesos que le dan sentido, incluido el económico-productivo, del cual las piezas de cerámica son un resultado, pero no el único. Las piezas terminadas son incluso, más que resultado del proceso productivo, parte del proceso reproductivo. De modo contrario al capitalismo, las piezas acabadas y su venta no son la cristalización ni la culminación de los procesos más importantes, la experiencia estética no se encuentra en esos momentos catárticos, sino que las cargas significativas de los procesos que importan a los productores se encuentran en la solidez de las relaciones comunitarias. La experiencia estética, distanciada, desenajenante, se encuentra ahí, como momento de la creación y no de la contemplación.

Las condiciones específicas de tiempo, espacio y trabajo vivo, sobre todo, configuran particularidades que identifican a los sujetos sociales específicos de una región como ceramistas, en demostración de eso, la región misma puede ser considerada bajo esta determinación como una región, pueblo o comunidad ceramista. La inmersión en la experiencia estética dependerá de la profundidad con que las comunidades permitan compartirse con los fuereños, algo nada sencillo para la antropología académica. Las regiones de ceramistas corresponden directamente a la conformación y reproducción de procesos vitales económicos y organizativos en su escala más amplia.



## El goce y el gusto individual estandarizado

En su ensayo introductorio a *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Benjamin<sup>342</sup> intitulado *Arte y utopía*, Echeverría adopta términos como el de “arte aural”, que desde las sociedades arcaicas correspondería a ceremonias rituales y actos de culto, y que, desde la modernidad, pero enfáticamente en buena parte del siglo pasado y lo que va de este, ha vaciado de sentido auténtico a las experiencias estéticas, provocando una “atrofia del aura”. Desde esta perspectiva, la experiencia estética actual perdió la sacralidad y la ritualidad que la involucraban catárticamente con el público-pueblo, que se sentía parte de esto, y se convirtió en un arte sin mayor fin que el goce individual de su exhibición. Así la experiencia estética puede ser concebida individualmente, egoístamente, celosamente, dando prioridad al goce personal. En el capitalismo actual, no gozar es visto como no vivir, y el goce social no existe, en todo caso lo que hay es la concurrencia de goces individuales.

A este respecto, Acha destaca la naturalización de la sinonimia entre placer y belleza, aunque corresponda, por ejemplo, a campos de conocimiento distintos como la psicología y la estética. Para Acha un problema básico del consumo artístico consiste en “diferenciar entre valores y placeres, porque no toda belleza es artística ni todo placer estético, menos todavía artístico.”<sup>343</sup> Algunas obras no tendrían belleza sino valores artísticos como el mingitorio de Duchamp. En cuanto al denominado *arte contemporáneo*, opina: “Hoy abundan las tendencias artísticas animadas por un mal denominado antiesteticismo, por ir en contra de la belleza y el hedonismo. (...) Prefieren lo trágico y lo trivial, así como los fines utilitarios de las obras de arte.”<sup>344</sup>

Se piensa que algo es bello porque todos dicen que lo es, y a tal grado se cree, que en general, la sociedad es capaz de afirmar que efectivamente lo es, y que por eso le gusta a todo mundo, como por ejemplo la Mona Lisa. “Los sentidos y el goce de los otros hombres se han convertido en mi *propia* apropiación”,<sup>345</sup> diría Marx. La sociedad en general, particularmente la clase dominada, es introducida, sin saber cómo, a un círculo vicioso, a un engaño del individualismo y de la razón pura<sup>346</sup> que se olvida de las determinaciones del modo de producción capitalista.

---

<sup>342</sup> (Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 2003)

<sup>343</sup> (Acha, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, 2015, pág. 19)

<sup>344</sup> (Acha, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, 2015, pág. 19)

<sup>345</sup> (Marx, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, 1968, pág. 119) *Cursivas del autor.*

<sup>346</sup> En su obra *Razón y Revolución*, Marcuse reflexiona sobre *Crítica de la razón pura* de Kant. “La experiencia presenta un orden universal y necesario sólo en virtud de la actividad *a priori* del espíritu humano, el cual percibe todas las cosas y acontecimientos en la forma de espacio y tiempo, y las comprende según las

En términos de método de la Crítica de la Economía Política, *en la anatomía del hombre está la clave para la del mono*,<sup>347</sup> decía Marx, distanciándose abismalmente de cualquier tautología y criticando radicalmente cualquier evolucionismo mecánico.

El gusto se vuelve ampliamente manipulable; Coca Cola, Starbucks, McDonalds, en fin, se podrían considerar exquisiteces, si atendemos a los medios de comunicación masiva que los promueven. Si a alguien le gustan, es porque el discurso dominante, por diferentes vías, ha dicho que son sabrosos. Refiriéndose a la homogenización característica de la Industria Cultural, “Adorno no negaba que los hombres encontraran satisfacción, incluso múltiple (al consumir los productos culturales), pero sería una satisfacción falsa y engañosa.”<sup>348</sup>

“La tesis de Horkheimer y Adorno, tiene plena vigencia en el siguiente sentido: la ‘estandarización’ y la ‘tendencia a la homogeneidad’ constituyen premisas materiales básicas del modo de producción industrial de la cultura.”<sup>349</sup>

La repetición de los gustos impuestos por el capitalismo para penetrar por diversos medios a la comunicación social, al sentido común, reafirma y define, en buena medida, los gustos sociales. “Nuestro gusto consta, al fin y al cabo, de sentimientos e ideales de belleza que la sociedad inculca a nuestra sensibilidad como valores”.<sup>350</sup> Vale decir que, más que “la sociedad”, es la clase social dominante la que los inculca. Las comunidades ceramistas pueden ser considerados como parte de una “industria nacional” solamente bajo criterios superficiales y bastante cuestionables de acusar una monoproducción (falsa) y una pertenencia al Estado nación (relativa). Romper con esa camisa de fuerza que impone el capitalismo sobre los gustos presenta, para las clases dominadas, una atractiva gama de posibilidades prácticas de expresión liberadora.

Un recorrido museístico, un magno evento religioso, o cualquier gran concierto internacional de alguno de los grupos musicales de occidente desde la segunda posguerra sirve como ejemplo de lo individual estandarizado; En esos conciertos, así sean de 200 mil personas, el goce se presenta entre cada individuo. La relación de los individuos con la banda musical es “frente a frente” y la finalidad

---

categorías de unidad, realidad, sustancia, causalidad, etcétera.” (Marcuse, Razón y Revolución, 1981, pág. 27)

<sup>347</sup> (Marx, Introducción general a la crítica de la Economía Política / 1857, 1989, pág. 55)

<sup>348</sup> (Entel, 2005, pág. 122) Entel, Alicia *et. al.* (2005). Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad. Buenos Aires: Eudeba.

<sup>349</sup> (Entel, 2005, pág. 119)

<sup>350</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 18)

consiste en lograr una catarsis individual congregada, de cientos de miles de personas, bajo estructuras y espacios controlados en donde cada individuo es responsable de alcanzar la sublimidad en el goce de sí mismo. El goce sublime es una de las etapas diferenciadoras del goce personal y corresponde a la información que se tenga sobre el arte, la obra, o el evento estético que se esté presenciando.

**Las clases <educadas> se aíslan de los asuntos prácticos, y volviéndose por esto impotentes para aplicar su razón a la remodelación de la sociedad, se realizan en los dominios de la ciencia, el arte, la filosofía o la religión. Estos dominios se convirtieron para ellos en la <verdadera realidad>, trascendiendo así la miseria de las condiciones sociales existentes. Constituían un refugio para la verdad, la bondad, la belleza, la felicidad y lo que es más importante, para un temperamento crítico que no podía incidir en lo social.<sup>351</sup>**

En ese sentido, la experiencia estética en el capitalismo, masiva o no, carece de toda crítica y su perspectiva social es muy limitada. Las exposiciones públicas distan mucho de convertirse realmente en lo que son las experiencias estéticas colectivas y muestran, realmente, una subordinación, acordada y aceptada, a las experiencias estéticas individuales. En contrasentido, el opuesto contrario sería una marcha popular multitudinaria.

Los carnavales<sup>352</sup> corresponden a un acto liberador en el sentido que se libera de la racionalidad instrumental o de la opresión política y religiosa, aunque sea por un momento, como un acto de goce autoafirmativo dentro de una cotidianidad enajenada y plagada de espontaneidades. La asimilación de lo irredento como goce fugaz es una posibilidad de esta experiencia estética; otra posibilidad es el irredentismo creativo y permanente al que Benjamin y Echeverría intentarán arribar novedosamente desde lugares extraños.

De acuerdo con Sánchez Vázquez, Lenin admite que "el arte tiene un contenido ideológico y que, por tanto, cumple una función social y educativa".<sup>353</sup> El contenido ideológico consiste, desde luego, en que el arte obedece a los intereses de una clase social determinada que busca consolidar su dominación sobre la otra. No es menor la interpretación de Lenin sobre el arte, sino profunda y se diferencia de la de Stalin y la de Trotsky por su apertura, practicidad y plasticidad, sin descuidar un instante el objetivo de la lucha de clases y la Revolución.<sup>354</sup> En cuanto nos ocupa,

---

<sup>351</sup> (Marcuse, Razón y Revolución, 1981, pág. 20)

<sup>352</sup> (Bajtín, 1990)

<sup>353</sup> (Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx, 2013, pág. 13)

<sup>354</sup> (Arvon, 1972) (Hadjinicolaou, 2005) (Prestipino, 1980) (Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx, 2013)

podríamos decir que la experiencia estética es también pedagógica y que lo que se ha discutido desde la teoría marxista han sido sus instrumentos; la vivencia o catarsis (reflejo para Luckács), por un lado, y la abstracción (o distanciamiento para Brecht), por otro.

**<El elemento de capitulación, de retroceso -estima Brecht-, el elemento utópico e idealista que siempre está presente en los ensayos de Lukács, pero que por cierto superará, hace que sus trabajos sean insatisfactorios; sin embargo, tienen muchas cosas interesantes, y da la impresión de que solo les importa el goce y no la lucha, la salida, el avance>. De esta necesidad absoluta del autor de colaborar en el esfuerzo político, Brecht extrae la justificación de un teatro antiaristotélico, es decir, un teatro que renuncie a todo efecto mimético y que, en vez de anestesiar el espíritu y el corazón del espectador, lo mantenga a distancia para que conserve su lucidez frente al espectáculo y le arranque, no lágrimas catárticas, sino decisiones que se harán sentir más allá de aquel.<sup>355</sup>**

En el arte contemporáneo, estos instrumentos pedagógicos o educativos, motivados por la ganancia, también se disputan los mercados con gran encono; el abstraccionismo absoluto por un lado frente a la inmersión absoluta por otro. Naturalmente en ninguno de ellos existe interés por hacer crítica social desde la lucha de clases porque el arte mismo es instrumento de la dominación de la clase capitalista, de hecho, su cometido consiste en omitir o tergiversar a la realidad palmaria para lograr la dominación no solo material sino subjetiva. En este sentido estricto, *oponerse al arte es oponerse a la dominación*, sin que esto merme en nada los méritos sociales de quienes producen objetos estéticos, sobre todo si lo hacen a través de procesos colectivos o comunitarios.

Marx parafrasea a Spinoza al decir, *toda determinación es una negación*,<sup>356</sup> por lo que tenemos que negar al zaguán de la casa para admitir el pórtico del museo. La determinación económica del capitalismo marca preferencias y conductas estéticas, no es solo una determinación sino una dominación. Así visto, el reconocimiento de los ceramistas necesita discernir entre las determinaciones que los conforman y las impuestas por la estructura capitalista. Discernir no implica negar a los museos, las obras y la experiencia estética que emanan, sino conocerlas para transformarlas. Sin embargo, la experiencia estética en el capitalismo sí exige negar otras experiencias hasta volverlas aparentemente insignificantes. Por esta razón, las experiencias estéticas de la vida cotidiana para las clases dominadas se colocan en el extremo opuesto de lo que aparece en los museos. La experiencia estética en el sistema de las artes capitalista se consagra a espacios y recintos determinados como los museos. La dominación estética del

---

<sup>355</sup> (Arvon, 1972, pág. 104)

<sup>356</sup> (Marx, Introducción general a la crítica de la Economía Política / 1857, 1989)



capitalismo queda evidenciada por Juan Acha al decir: “lo decisivo está en ir los domingos a los museos a vivenciar obras de arte, sin preocupar a nadie la miseria y la inhumanidad de nuestra vida diaria.”<sup>357</sup>

Además de ir a las ciudades, a la iglesia o realizar sus fiestas con música, baile y demás expresiones, la experiencia propiamente estética de la cerámica se da en lugares mucho más cercanos para las comunidades, menos sacramentales; los hogares son talleres, lo mismo que tiendas, galerías o museos. Los puentes de identificación sujeto-pieza cerámica, que a los turistas suele fascinar, sucede de manera profunda en las comunidades.

## Los museos

Este es un taller, esta es mi casa taller.<sup>358</sup>

En los museos -esa forma actualizada de los templos e iglesias-, no solamente se exhiben los productos del sistema de las artes en el modo de producción capitalista, también son exhibidos los objetos estéticos de los modos de producción anteriores y diferentes al capitalismo bajo los criterios estéticos del capitalismo. Con esto, el sistema de las artes capitalista intenta adueñarse históricamente de las producciones estéticas a las cuales considera haber dominado y superado. Los museos son, en los hechos, una muestra de la dominación del sistema de las artes capitalista sobre otros símbolos, significados, relaciones sensibles, subjetividades y experiencias estéticas diferentes.

**Los museos y galerías se establecen en Europa, a partir del siglo XVIII, como un requerimiento del mercado, para exhibir la mercancía producida por los artistas: obras de tipo manuable, cuyas dimensiones y autonomía se adaptan a la apropiación privada. A esto se le une la necesidad de depositar los botines de guerras y el saqueo de las colonias por las metrópolis. Aquí se reúnen y pueden compararse las obras más disímiles de arte y objetos <desprendidos de las condiciones sociales que le dieron origen.**

(...)

**La yuxtaposición de objetos elimina su función y su significado original, aquello para lo cual fueron creados. En vez de su valor de uso, las cosas adquieren el valor que les asigna el intercambio con otras, y las asociaciones más o menos caprichosas que establece entre sus cualidades sensibles ese espacio neutro, aparentemente fuera de la historia, que la estética idealista llamó campo del espíritu y que en realidad es el lugar artificial inventado por los centros imperiales para reunir las obras sustraídas a las colonias.**<sup>359</sup>

Cuando en los museos se exponen las piezas saqueadas a otros modos de

---

<sup>357</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 19)

<sup>358</sup> (Cruz M. , 2016)

<sup>359</sup> (Suárez Suárez, 1986, pág. 55)

producción distintos al capitalista es inevitable que exista una abstracción de ellas, las piezas arrebatadas dejan de ser parte constitutiva de sus culturas para ser consideradas piezas museísticas de la cultura universal. Esa abstracción sugiere la idea, del todo falsa, de que los museos sirven para conocer formas y signos distintos a los capitalistas, pero, por el contrario, lo que los museos representan es una pedagogía de la dominación capitalista. La experiencia estética de los museos consiste fundamentalmente en la asimilación y reproducción de esa pedagogía. Por eso es común que el público de la clase social dominada tenga una sensación ambivalente frente a estas exhibiciones; por un lado, una sensación de derrota y por otro, de reconocimiento y admiración.



*Entrada de la casa-taller, galería-museo de Manuel Cruz, en Cafayate, Argentina. A un lado de la casa (no se aprecia a ver en la imagen) existe un montículo de piedras de cuarzo esperando decorar a la llama de la imagen.*

## Piezas incompletas e imperfectas

Como se ha señalado ya, las piezas cerámicas no son el único resultado del proceso productivo, hay alrededor de ese proceso una infinidad de significados y determinaciones que bien pueden pasar desapercibidas al investigador más agudo, intentar abarcarlas todas resulta no solo imposible sino poco práctico. Las piezas cerámicas, lo mismo que cualquier producto eminentemente estético o cualquier mercancía, al ser interpretadas por sociedades diversas en contextos innumerables, están, en todo momento, recreando nuevos significados.

Si consideramos que; “El valor de uso solo toma cuerpo en el uso o consumo de los objetos”,<sup>360</sup> admitiríamos que los objetos pierden el valor de uso al perder las características cualitativas para las que fueron producidos, cuando dejan de satisfacer las necesidades útiles para las cuales fueron creadas. En este sentido, el valor de uso del objeto estético es inagotable, nunca cumple un consumo final en el que se transforme totalmente excepto con su destrucción porque, físicamente, un cuadro no puede desgastarse con las miradas o una canción con las veces que se escuche, simbólicamente sí. Esta perennidad debe atenderse, por lo tanto, no de forma física sino de forma simbólica, porque lo importante es que los significados sigan despertando interés y requieran ser interpretados por los sujetos históricos en diferentes circunstancias y contextos. Pero por esa cualidad excepcional que el capitalismo atribuye a procesos y objetos específicamente estéticos, si llega a destruirse, ese acto de destrucción sería considerado como atentado al *espíritu humano*, así en abstracto. Sin embargo, una cualidad del capitalismo es que dice una cosa y hace otra. Los bombardeos de las fuerzas aéreas de los Estados Unidos hacia templos y museos históricos de Medio Oriente, lo mismo que la avanzada sobre las comunidades ceramistas y demás expresiones subalternas son las guerras de la dominación, es su real política cultural. El belicismo capitalista sabe muy bien, a través de las guerras imperialistas –como antes las coloniales- que el sometimiento y la subordinación requieren una destrucción simbólica.

La supuesta perdurabilidad de las producciones estéticas en el capitalismo, denominadas *obras de arte* o *artesanías*, más en las primeras que en las segundas, pretende ser mostrada como eterna porque desde su definición son ahistóricas. Por el contrario, en las comunidades ceramistas, la pieza terminada no se interpreta con la intención de compartir eternidades, no se trata de una obra eterna que habla con la humanidad abstracta, en un vínculo inmanente entre el

---

<sup>360</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972, pág. 4)

humano y sus representaciones. Por más que la cerámica sea una práctica estética desde la infancia de la sociedad no hay en la pieza terminada una sustancia trascendental o transhistórica, de aquí su carácter de incompletud.

Respecto a la perdurabilidad vale la pena recordar la discusión desde la visión de capital fijo y capital circulante. De acuerdo con Marx: “En la sociedad burguesa, reina el *fictio juris* de que todo comprador de mercancías posee conocimientos enciclopédicos acerca de estas.”<sup>361</sup> Esta fórmula de la economía clásica y posteriormente de la neoclásica no aplica a la cerámica, y de hecho tampoco en general, ya que los compradores desconocen no solo el origen de los precios, los usos de los materiales, las técnicas aplicadas, los significados o las cualidades estéticas, sino todo el proceso productivo.

Si los objetos estéticos rituales, por ejemplo, pretenden ser incuestionables, no se debe a la plenitud de sus significados sociales, sino a la forma en que la dominación los presenta y ha presentado como incuestionables, totales por sí mismos y capaces de explicar todas las realidades.

Respondiendo a las características eminentemente estéticas que las piezas cerámicas tienen, aunque exista una correspondencia con las características técnicas y las particularidades de sus procesos, no es tan simple conectar los campos semánticos por más que se tenga información sobre los contextos sociales de los que surgen. Cada pieza cerámica como cada trabajo comunitario, cada mito, leyenda, rito religioso o fiesta, podrá tener muy importantes grados de certeza en cuanto a la delimitación de sus cualidades simbólicas, pero serán incompletos, imperfectos.

Si bien el contexto comunitario de las piezas no se opone explícitamente a las interpretaciones absolutistas y esencialistas que el capitalismo tiene sobre el arte, lo cierto es que la producción de objetos estéticos se trata de una de una actividad práctica concreta, de un trabajo que contribuye a la reproducción colectiva o comunitaria. ¿En qué momento agota sus significados?, ¿en qué momento una pieza cerámica puede considerarse, por lo tanto, completamente consumida antes de su destrucción? El término incompleto pierde su connotación negativa desde la óptica de que no ha cerrado sus posibilidades y, por lo tanto, forma parte de varios procesos abiertos.

Las cualidades estéticas propias de las piezas cerámicas, como hemos dicho, logran una conexión sensible con la región en que se producen quedando ahí parte de su consumo en términos de su realización estética. Ciertamente es que las

---

<sup>361</sup> Marx, Karl. El Capital. Tomo I. Pág. 4. Nota al pie núm. 5.

piezas cerámicas son resultado del proceso productivo de los ceramistas y que pueden ser destinadas al autoconsumo o a la comercialización, pero, sobre todo en la comercialización, no expresan de manera completa los significados del proceso productivo. De hecho, en el mercado, ninguna mercancía representa a los procesos que la conforman, pocos vínculos pueden advertirse, en general, entre su apariencia y su esencia. Si, en la producción, que supuestamente consta de un espacio de significaciones relativamente homogéneo, los efectos de las piezas cerámicas son innumerables, en las esferas de la circulación y el consumo, son infinitos, pueden determinarse en cualquier lugar.

Sin embargo, aunque las piezas se vayan a los mercados de las ciudades, o a otros países, el tema de las piezas se queda ahí y se va junto con ellas independientemente de que los consumidores extranjeros lo sepan, con lo cual el significado, si bien no se pierde del todo, permanece en un estado tenue de latencia. Digamos que una parte de su valor de uso, que corresponde al trabajo del proceso de producción, así como a los usos de sus significados, no se alcanza a abarcar en el valor de cambio, a lo que se reducen muchas veces las piezas, siendo esta reducción una derivación de la descontextualización radical que las piezas sufren y que puede dar como resultado una pieza totalmente desconocida de sus significados regionales, pero no por ello carente de significado nuevo en otros contextos, más o menos preciso, pero siempre incompleto.

*Yo envolví pieza y mandé incluso a Europa, a Estados Unidos y no se rompieron. Es cuestión de hornearlas bien y tener técnica para envolverlas bien. Lo interesante es eso, trabajar para eso. Aquí en San Carlos se hace un encuentro nacional de ceramistas cada dos años.<sup>362</sup>*

*Entonces este tipo de cosas han recorrido el mundo ya. Este estilo de cerámica ya ha recorrido el mundo. No en gran cantidad, pero he vendido piezas a Japón a Estados Unidos, allá tengo un recorte de un diario de una pieza exhibida en Estados Unidos. En Italia, México, Chile, Brasil, Paraguay, todo. En México también tengo pieza porque me han llevado gente que ha andado por ahí.*

*-¿Qué parte de México, recuerda?*

*-Creo que es Texas, ha venido un matrimonio de Texas. Era parte de México, después se lo quitaron. Una pareja que era de México. Pero ¡pú!, como no están quitando las Malvinas igual, similar a ello también, ha ocurrido eso.<sup>363</sup>*

El propio mercado del arte guarda sus diferencias en el consumo bajo el principio

---

<sup>362</sup> (Haro Gali, 2016)

<sup>363</sup> (Mendoza, 2016)

de que todos pueden apreciar una obra de arte, pero pocos son los que la entienden a cabalidad. Sánchez Vázquez cae en este error al afirmar que consumir a plenitud un objeto es lo contrario a la alienación total hacia ese objeto, “un acto de liberación”. Particularmente, en el sistema de las artes capitalista, la exaltación de los creadores y de las obras ciega la perspectiva de las relaciones sociales históricas de las cuales son resultado. El argumento de incompletud va en contra de la idea de que en el trabajo creativo hay plenitud en las relaciones entre sujeto y objeto y que se trata de un trabajo desenajenado como afirma Sánchez Vázquez.

Es un error también utilizar el término de “autenticidad” para referirse a estas supuestas relaciones plenas de significados entre la comunidad o los individuos y sus obras, como lo ha llegado a hacer Benjamin y después Echeverría. Ni siquiera el producto estético más social, un ídolo, es consumido a plenitud por el más fervoroso creyente a mitad del rezo.

La teórica de Benjamin sobre *autenticidad* en el arte, propende a estudiar a las producciones estéticas sobre un significado metafísico como *el aura*.<sup>364</sup> El connotado autor sería incapaz de darse vuelta como un guante<sup>365</sup> frente a los productores ceramistas comunitarios para quienes la capacidad de resemantizarse y ser todo labios es habitual sin pretensiones de eternidad o diafanidad. Toda religiosidad ha acompañado a las expresiones estéticas de la dominación, incluso los rituales simples e intrascendentes del arte contemporáneo, por lo que el término *aural* resulta del todo desafortunado para la práctica estética revolucionaria.

Por otro lado, Sánchez Vázquez establece relaciones de dominio del hombre sobre la naturaleza como la “extensión de su actividad práctica y material, *que extiende también* el horizonte de los sentidos y ha enriquecido y elevado la conciencia sensible hasta el punto de convertirse en expresión de las fuerzas esenciales del ser humano”.<sup>366</sup> El error de esto consiste en suponer a la estética, a la práctica sensible, como forma de un dominio sobre la naturaleza. Este error se acentúa al suponer no solo un dominio, sino un *dominio completo*, al objeto concreto como “cargado todo él de significación humana”. Una afirmación menos

---

<sup>364</sup> “Lo que se marchita en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura.” (Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, 2003, pág. 44) La categoría de lo aural ya era bastante problemática para el mismo Benjamin, fue criticada incluso por Adorno, quien también comete abusos semejantes.

<sup>365</sup> “Prueben, como yo, /a darse vuelta como un guante /y ser todo labios.” Fragmento de *La nube en pantalones* de Vladimir Mayakovsky.

<sup>366</sup> (Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx, 2013, págs. 52-53)

absoluta resultaría al decir que el objeto, cargado sin duda de significación humana, no la representa completamente, ni de manera primigenia, en apariencia, ni tampoco de manera dialéctica en la complejidad de sus relaciones, sino que siempre esconde secretos humanos que no son necesarios develar para establecer relaciones sensibles y profundas con él. Estos secretos o vacíos sirven para explicar, entre otras cosas, por qué el ser humano, al “dominar” la naturaleza produciendo objetos, es posteriormente dominado por ellos. La dominación de una clase social sobre otra hace que todos sus productos se vuelvan contra la clase social dominada. Tanto la producción material, como la cultura, en el capitalismo, se encuentra manchada de sangre, es resultado de procesos violentos. Con la naturaleza pasa algo similar, la dominación capitalista tiene al planeta en una franca crisis ambiental, climática y ecológica. Los objetos que las relaciones sociales de dominio producen cobran su patente histórica al cargar esas determinaciones específicas.

Como es evidente en la cita al final de este párrafo, la falta de precisión teórica para encarar el estudio del arte se basa en abstracciones, como que *el hombre* reafirma y expresa creativamente su plenitud como ser social. Estas imprecisiones sobredimensionan a la propia actividad estética y menosprecian otras actividades sociales igualmente importantes asociadas al trabajo manual, del cual los ceramistas no reniegan en absoluto. El propio uso del término *el hombre* para referirse a la sociedad completa y abstracta es traicionero y tramposo pues no dice a qué clase social se refiere y refuerza la masculinidad hegemónica opresora de los demás géneros.

**En la relación estética del hombre con la realidad se despliega toda la potencia de su subjetividad, de sus fuerzas humanas esenciales, entendidas éstas como propias de un individuo que, es por esencia, un ser social. La afirmación o expresión del hombre, que la ciencia no puede dar sin negarse a sí misma, sobre todo, en las ciencias exactas y naturales, es justamente la que aporta el arte. En la relación estética el hombre satisface la necesidad de expresión y afirmación que no puede satisfacer o satisface, en forma limitada, en otras relaciones con el mundo.<sup>367</sup>**

## **Teoría, mercado e industria del arte**

Resultaría poco casual que la obra clásica de Adam Smith se haya publicado el mismo año de la Independencia de los Estados Unidos si atendemos a la afirmación de que, para cumplir los proyectos económicos capitalistas, se necesitaban de los Estados nación. Son los Estados nación, por excelencia, el

---

<sup>367</sup> (Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, 2013, pág. 23)

proyecto más importante del capitalismo para desplegarse a nivel mundial. A través de la instauración de los Estados nación como necesidad histórica, propone el diseño de un proyecto de vida colectiva, imponiendo sentidos a la existencia y afectando a los cuerpos igual que a la naturaleza y al lenguaje simbólico. Fundamentos del capitalismo son la supervivencia individual y la competencia, pero la violencia, específicamente la crueldad y la saña, la anulación de la empatía, son su ejecución política y su pedagogía.

En el capitalismo, como en modos de producción anteriores, el secreto de la creación estética encubre el secreto de la dominación. El rol de los chamanes, la magia y posteriormente el arte, como actividades particulares derivadas del trabajo de otros, no tendría sentido sin estas relaciones de dominio. La relación dialéctica entre elitismo-dominio e idealismo-metafísica se conduce, primero, en presentar al objeto de élite de forma fetichizada,<sup>368</sup> y segundo, al entenderlo de manera reificada.

Sin embargo, ni el capitalismo globalizado a escala planetaria, ni todas las religiones del mundo con sus dioses, dominan el grueso de las relaciones sociales. La cantidad de “esencia humana”, símbolos y signos, que muestran los objetos no puede desembarazarse de los materiales, la cantidad de trabajo y las relaciones sociales que involucran. La relación de las comunidades ceramistas con los objetos estéticos que producen, por más importancia simbólica que tenga, es dialéctica con las condiciones históricas y materiales de su propia producción y, en ese concreto real, cobra múltiples sentidos.

El objeto estético en la esfera de la circulación y el consumo, como mercancía, es un vehículo que reafirma de forma subyacente las relaciones entre dominación y metafísica. La atribución de propiedades exteriores al objeto estético está naturalizada, probablemente por su origen ritual. Para la teoría del arte en general, incluyendo la marxista, que suele desprenderse de una interpretación mistificada sobre la multicitada opinión de Marx acerca del arte griego esbozada en la *Introducción General*, estas atribuciones externas que se dan exclusivamente en las “grandes obras”, son la representación de un artista capaz de captar sentimientos universales a través de una actividad estética improductiva y sin valor de uso pero “necesaria para el espíritu”, inmanentemente humana, esencial, la más alta representación de la especie cósmica y cosas por el estilo que hemos aprendido como agradables descripciones de un arte inefable.

**La organización sanchesca del trabajo pone claramente de manifiesto hasta que punto todos estos caballeros filosóficos de la substancia se contentan con simples frases. La**

---

<sup>368</sup> (Marx, El Capital, Tomo I, 1972) Ver apartado 4.



subsunción de la 'substancia' en el 'sujeto', acerca de lo que pronuncian frases tan solemnes, la reducción de la 'substancia', que domina 'el sujeto', a un mero 'accidente' de este sujeto, se revela simplemente como 'vacua charlatanería'. Por eso se abstienen sabiamente de entrar en la división del trabajo, en la producción material y en el intercambio material, que son precisamente los que encuadran a los individuos en determinadas relaciones y actividades. Para ello, sólo se trata, en términos generales, de inventar nuevas frases en torno a la interpretación del mundo existente, frases que se convierten tanto más seguramente en grotescas fanfarronadas cuanto más creen colocarse por encima de este mundo y ponerse en contraposición con él. Y de ello tenemos un deplorable ejemplo en el propio Sancho.<sup>369</sup>

La exaltación de algunas obras estéticas en particular es el complemento discursivo e ideológico de veneración sacra que mantiene y conserva las relaciones sociales de dominación. La pasión individual que una obra estética particular representa para un individuo, por sintetizar sus inquietudes más profundas, se explica también de acuerdo con las relaciones sociales y las condiciones históricas en que se da. Esa pasión se vuelve necesaria por la carencia de un sentimiento de representación social y es resultado de la precariedad material, de la limitación en el desarrollo de las cualidades humanas dentro de la sociedad. Esto contribuye a que, en las clases dominadas, el arsenal simbólico de la revolución social no sea percibido como una necesidad prioritaria.

Para el abordaje de esta problemática desde una perspectiva más clásica, Nicos Hadjinicolaou cita profusamente a Mao Tse-tung en un discurso bajo la consigna *Que cien flores se abran y compitan cien escuelas ideológicas*, para explicar las contradicciones y las luchas de clases en el terreno de la estética.

***Consideramos que la difusión forzada, por medio de medidas administrativas, de un estilo particular, de una escuela particular y la prohibición de otro estilo u otra escuela ideológica, obstaculizan el progreso del arte y de la ciencia. El problema de lo correcto y lo erróneo en el arte y en la ciencia debe resolverse por la discusión libre en los medios artísticos y científicos, en el transcurso de la práctica del arte o de la ciencia, y no de una manera simplista (...) La lucha ideológica difiere de otras formas de lucha. En ella no pueden emplearse procedimientos toscos y coercitivos, sino tan solo el método de la minuciosa explicación de la verdad.***<sup>370</sup>

Al estilo cubano lo diría Julio García Espinosa: "El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una

---

<sup>369</sup> (Marx, La ideología alemana, 1974, pág. 470)

<sup>370</sup> (Hadjinicolaou, 2005, pág. 74) Cursivas de Hadjinicolaou.

antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas.”<sup>371</sup>

También Henri Arvon dedica unas páginas para exponer las ideas de Lenin a este respecto:

**Además, predica la necesidad de una actitud lo más liberal posible con respecto a la creación literaria. <No cabe duda -escribe en su libro *Sobre la cultura y el arte-* que la actividad literaria es la que menos soporta un igualitarismo mecánico, una nivelación, una dominación de la mayoría sobre la minoría. Es indudable que en este dominio es absolutamente necesaria la certidumbre de un campo de acción suficientemente grande para iniciativas personales y tendencias individuales, para el pensamiento y la imaginación, la forma y el contenido>.**<sup>372</sup>

Si la crítica de arte suele ser supuestamente despiadada, la crítica o teoría de las artesanías suele ser supuestamente complaciente. La moral civilista judeo-cristiana y burguesa se permite sonreírle con piedad caritativa a los resultados culturales de la pobreza económica. La importancia de las tareas comunitarias en cotidianidad, el trabajo constante, las relaciones sociales y simbólicas altamente significativas son, tan solo, aspectos característicos de estas producciones, pero no cualidades que valga contraponer a la individualidad exquisita del capitalismo. La realidad de las comunidades ceramistas encierra una franca contradicción con “el canon de bienestar y desarrollo que impone la globalización (y que) vuelve periférico el saber tradicional, tendiendo a desvalorizarlo y olvidarlo.”<sup>373</sup>

Esta desvalorización puede registrarse en la tendencia histórica que va de lo común de las producciones ceramistas a lo privado transnacional del mercado del arte, cristalizado en la voracidad de los sistemas financieros internacionales ahora llamados NTF's (tokens no fungibles), que son el *summum* del culto a la originalidad. En las subastas de arte existe una diferencia cuantitativa importante entre las obras de los países dependientes y las de los desarrollados. Cada artista es vendido como una marca comercial, como una empresa cuyas cotizaciones dependen de sus relaciones de afinidad con la élite, desde luego, pero también con el frío cálculo de su productividad, su edad, o de si está vivo o muerto.

**En mayo de este año, una subasta celebrada en Christie's coronó al neo-pop Jeff Koons como el artista vivo mejor pago de la historia. Su escultura de un metro de alto, *Rabbit* (1986), fue una de las estrellas del lote dedicado al arte de posguerra y contemporáneo: la refulgente figura de acero inoxidable fue vendida en nada menos que 91**

---

<sup>371</sup> (García Espinosa, 1955) Disponible en:

[http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto\\_JG\\_Espinosa.pdf](http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto_JG_Espinosa.pdf)

<sup>372</sup> (Arvon, 1972, pág. 20)

<sup>373</sup> (Vega Torres, 2012) *Paréntesis propios*.

millones de dólares, batiendo un nuevo récord de ventas. (...) Koons es la síntesis perfecta del arte en la era del consumismo y la autopromoción. (...) aprovechó su matrimonio con la estrella porno Cicciolina para ostentar sus dotes amorias en la cursi y pornográfica serie *Made in Heaven* (...) Su formación como corredor de bolsa en Wall Street lo entrenó en las artes de las finanzas y su astucia marketinera le aseguró algunos momentos de estelaridad, como cuando presentó su serie *Banalidad*, cuyo exponente más célebre fue un Michael Jackson de porcelana blanca y lustre dorado, acompañado de su chimpancé Burbujas. En sus manos, cualquier objeto baladí puede convertirse en arte, y desde ya, en un lucrativo negocio.<sup>374</sup>

“Este es el mercado del arte del siglo XXI. Una representación donde Sotheby’s vendió 7.300 millones de dólares (6.450 millones de euros) durante 2021, la cifra más alta en sus 277 años de historia.”<sup>375</sup>

Las obras de arte que valen millones de dólares no se deprecian, por el contrario, su precio aumenta con el tiempo, pues responde a un mercado específico de circuitos y relaciones sociales en donde los llamados “críticos del arte” y su *fortuna crítica*,<sup>376</sup> se integran a mercados financieros especulativos atentos a subir o bajar los precios de acuerdo con un *tipo de interés variable* del todo manipulable.

---

<sup>374</sup> (Dragonetti, 2019) Disponible en: [https://www.clarin.com/cultura/hacen-artistas-vivos-caros-mundo\\_0\\_Zl-TGspR9.html](https://www.clarin.com/cultura/hacen-artistas-vivos-caros-mundo_0_Zl-TGspR9.html)

<sup>375</sup> (García Vega, 2022) Disponible en: <https://elpais.com/economia/negocios/2022-01-02/subastas-record-en-2021-los-nuevos-ricos-revolucionan-el-mercado-del-arte.html>

<sup>376</sup> (Hadjinicolaou, 2005)

## CONSUMO DE CLASE

Las piezas cerámicas tienen la cualidad de ser autoproducción y autoconsumo de la clase dominada. Esos dos sentidos refuerzan su autonomía como actividad de clase. En cuanto a actividad económica enmarcada dentro de un Estado nación, se suele interpretar a las comunidades ceramistas como excentricidades indígenas residuales, para el turismo, y como sujetos de políticas públicas y de desarrollo social en cuanto a su promoción por parte de un supuesto Estado incluyente, no discriminatorio y demás falacias civilistas. Los ceramistas son consumidos como grupo, como pueblos completos, vendidos como curiosidades a la sociedad en general, a las clases dominantes, desde luego, pero también a las propias clases dominadas con las que debían identificarse. Así la burguesía usa a la pequeña burguesía cada vez más precaria, para mostrar escenarios idílicos y estéticas populares.

Para la pequeñoburguesía y las clases dominadas, la finalidad del consumo de las piezas cerámicas es meramente decorativa en tanto que satisface la necesidad de llenar vacíos en sus casas o trabajos con muestras “culturales” de objetos *sui generis*, réplicas de símbolos producidos en épocas históricas ajenas al capitalismo, que satisfacen la necesidad de mostrar una capacidad de ingreso que permite viajar así sea por rumbos de baja plusvalía, de “convivencia” simbólica entre los espacios del presente y los del pasado petrificado, vuelto estático, controlado y dominado.

En términos de valor, las comunidades ceramistas autoconsumen su fuerza de trabajo como clase si ponen a circular sus mercancías y las venden al proletariado, quien, al comprarlas con una parte de su salario, adquiere una pieza cuyo precio supuestamente incluye el valor de la fuerza de trabajo del quien la produjo. En términos estructurales, hay un intercambio del valor de la fuerza de trabajo entre iguales. Ambos venden su fuerza de trabajo y este es un punto de identificación de clase. Aún atravesados por el mercado y el dinero, lo que hay son transferencias de valor entre dominados, rotaciones entre ciclos de valor que corresponden a valores de uso y tiempos de trabajo socialmente necesarios.

El capitalismo, provocando confusión entre las clases dominadas, hace caer en el engaño a muchos de los ceramistas que se consideran portadores y reproductores de las tradiciones más antiguas de su región y del conocimiento que se ha transmitido por generaciones. Ciertamente hay una intención de renovación cultural en que los ceramistas se hayan dedicado a esto en particular y no a vender su fuerza de trabajo en cualquier otro negocio. Incluso muchos de los comercializadores se interesan por estas mercancías, y no por otras, porque ellos

mismos se sienten parte de esta mística renovadora. Todo un encuadre ideológico los acompaña y forma parte de su vida, de modo que, aunque no se consideran a sí mismos como meras mercancías, participan en un proceso de apropiación mercantil individualizada.

En realidad, tanto el productor como el comercializador están operando en actividades independientes, desafortunadamente esas diferencias cualitativas son unificadas por el dinero, volviéndose la determinación externa del dinero el más significativo elemento de identificación. La movilidad de transportación del capital comercial conduce a pensar con suspicacia; por qué un comercializador, que tiene condiciones del todo ventajosas, no sacaría provecho de ellas, cuanto más si considera merecerlas al asumirse parte sustancial de un supuesto *reconocimiento* ancestral.

En palabras de Acha, podemos pensar el riesgo desde el otro extremo: “En síntesis, el individuo, como artista o como aficionado, posee una cultura estética, participa de las ideologías generales del arte dominante, y dispone de conocimientos de historia del arte y de su situación actual.”<sup>377</sup>



*Enanos de Blanca Nieves en cerámica, sin embargo, la pieza de Blanca Nieves no se encontraba, en su lugar estaba Shrek, un príncipe sui géneris de la cultura contemporánea de Disney.*

<sup>377</sup> (Acha, Los conceptos esenciales de las artes plásticas, 2015, pág. 32)

Aunque el conocimiento y posicionamiento sobre el arte actual es relativo a si se trata de artistas o de ceramistas, los productores de objetos estéticos en comunidad también se circunscriben a la *cultura estética* y a la *ideología general del arte* dominante por gusto o por necesidad, lo cual es posible ver en las representaciones cerámicas de personajes de Disney, encontradas en diversas latitudes de nuestro continente.

## **Sobre los temas de las piezas**

El interés de esta investigación se centra en los procesos productivos, circulatorios y consuntivos de la cerámica latinoamericana bajo la óptica de la lucha de clases en sociedades históricamente determinadas, pero, aunque no quepan en la delimitación de este objeto de estudio, no son menos importantes los procesos geo-ecológicos que han posibilitado un tipo peculiar de barro, los procesos histórico-pedagógicos respecto al trazo de un dibujo, los volúmenes, ritmos o figuras en las piezas que caractericen y hayan caracterizado a una región en particular.

La profundidad del conocimiento sobre la realidad necesita diversos niveles de abstracción, tal vez, partiendo de la dialéctica materialista de la historia, podemos descubrir cómo afecta la luna al diseño de la pieza, a la sensibilidad de una de sus curvas o la consistencia de los materiales.<sup>378</sup>

Aún en comunidades eminentemente volcadas a la práctica productiva de cerámica se innova poco dentro de los signos que son repetidos como mercancía tradicional, vendible desde una supuesta identificación regional o nacional. Así un óvalo con un corte para alcancía, cuatro cilindros como extremidades y dos pellizcos de orejas se convierte en el mítico cerdo chileno de tres patas.

De acuerdo con los testimonios de los ceramistas Tita y Hugo en Quinchamalí:

---

<sup>378</sup> “El influjo lunar beneficia el desarrollo y el crecimiento de forma muy acusada en muchas plantas, entre las cuales se destacan las trepadoras, buganvillas veraneras, rosales, leguminosas, glicinias, etc.” (Restrepo Rivera, 2005, pág. 69) Restrepo Rivera, Jairo (2005). La Luna “El sol nocturno en los trópicos y su influencia en la agricultura”. Cali, Colombia. Ed. Fundación Juquira Candirú. Colombia – Brasil – México. En una parte de la nota del autor dice: *Esta reproducción no está sujeta a ninguna condición de fuente y/o envío de uno o más ejemplares al autor. Es más, está permitido su almacenamiento en cualquier sistema informático, su transmisión en cualquier forma o medio, ya sea electrónico, mecánico, fotocopia, registro u otros medios no concebidos, incluyendo los extraterrestres, entre ellos, TODOS LOS LUNÁTICOS.*

*-El chanchito de tres patas también tiene historia. Resulta que antiguamente, ante, habían poquitas casas aquí, puro vecino, ahora han llegao gente de afuera, mucha gente de afuera. Entonce ante nosotros andábamo por todo los sitios, a lo derecho pasábamo por ahí, y nadie se enojaba. Y pasábamo por el patio de la casa por adentro de la casa, la cocina también porque éramo puro pariente aquí noma. Y ahí una pariente que tiene un chanco, una chancha (shansha), con cría. Y salía pal campo a pastar con su chanchito y hay un chanco que le llaman el “ballico”, le llamamo el ballico aquí, y el ballico é el último que tiene la chancha. E más chiquitito, ¿igual allá también? ¿Allá cómo le llaman?*

*-Allá le dicen el chocoyote.*

*-Chocoyote, aquí el ballico. Y salió la chancha un día con los chanchito y salió un perro. Sale un perro, y la chancha se defendió los chanchito pero el ballico se le quedó atrás. Y el perro le plantó un trascón y le cortó la pata, una patita. Y la señora, llegó la chancha asustada, con todo su chanchito y faltaba uno, el ballico. Y lo salió a buscar, ¿qué le pasó?, y lo encontró cansáo, botado en el suelo, escondidito, e, con una pata meno. Lo llevó pa la casa, en la cocina lo crío, le vendó la patita y sanó el ballico. Y tubo harta suerte porque duró todos los años que quiso, engordó, regalón, se lo pasaba ahí en la casa noma, y por eso le llaman el chanchito de la suerte, el chanchito de la suerte de tres patas.<sup>379</sup>*

Igual que con el *chanchito* pasa con la *guitarrera*,<sup>380</sup> otra de las míticas figuras cerámicas de Pomaire y Quinchamalí, dos de las comunidades ceramistas chilenas más significativas.

Una imagen candorosa y rebelde de identificación de los ceramistas con las protestas sociales chilenas del 2019, en donde la pérdida ocular formó parte de la

---

<sup>379</sup> (González & Tita, 2016)

<sup>380</sup> (Lago, 1971) En el capítulo intitulado *Arte del barro nacional*, el autor retoma experiencias de Pomaire y de Quinchamalí. Se refiere a técnicas y temas fundamentalmente. La historia que más llama la atención es la de “la guitarrera”: “La <guitarrera> tan conocida hoy día fue traída al oficio por doña Encarnación Zapata hace unos setenta años. Después se ha repetido en varias partes -aun afuera de la provincia de Chillán- una mujer cántaro, pero extremando de manera chocante los rasgos de la cara. En cambio, la guitarrera de Quinchamalí es más sutil, no fea, redondeada como el buen gollete ingenuo de un cántaro del hogar. Se ha establecido que la primera vez de este caso fue hechura de un encargo solicitado por un forastero visitante de Concepción.” Parece que estas deformaciones de la cara de la guitarrera se consagran en la actualidad haciéndola ver de aspecto bastante descuidado. La forma geométrica cedió lugar a la plasta. Del chanchito solamente dice que es la segunda figura más común. (Peters & Núñez, 1999) “La figura de la guitarrera no tiene autor, sin embargo, es quizás, la figura más representativa y no solo de Quinchamalí. Se ha convertido en el símbolo no institucionalizado del Folklore Chileno. Tiene su origen en la vida real, según las artesanas, quienes cuentan la historia de una mujer que poseía una guitarra para cantar y llorar sus penas por un hombre que nunca regresó. Dicen que murió de amor. Esta imagen se asocia frecuentemente con la folclorista Violeta Parra.”

represión estatal,<sup>381</sup> se muestra en la siguiente imagen.



*Chanchito de tres patas tapándose el ojo, Chile<sup>382</sup>*

---

<sup>381</sup> “A partir de una elaboración del concepto de ‘rostridad’, desarrollado por Deleuze y Guattari, sugerimos que dicha estrategia sugiere, por una parte, el reconocimiento anticipado de la potencia subversiva de la revuelta, difícil de desactivar por los poderes gobernantes. Por otra parte, que la mutilación no solo apunta a los ojos sino también a las subjetividades que estos parecen organizar, las cuales aparecen ante el poder como clandestinas o nómades. Por ello, la mutilación ocular puede ser leída como una estrategia político-policial de re-subjetivación utilizada por el gobierno para desactivar una revuelta política que también se define por líneas de resistencia que se fugan de dicha estrategia.” (Durán Rojas & Vetö Honorato, 2021) Disponible en:

[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0719-32622021000100202&script=sci\\_arttext](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0719-32622021000100202&script=sci_arttext)

<sup>382</sup> Foto obtenida de:

<https://www.facebook.com/EIUniversalCL/posts/429174457806597>



La producción de piezas representativas y simbólicamente tradicionales, tanto para las comunidades como para las culturas nacionales, suele extraerse de leyendas y/o relatos populares, reconocidos y respetados por las comunidades. La relación de los productores con sus piezas es una relación de deseos también y sus temas muestran inquietudes subjetivas. Muchas de ellas van para la venta (inquietudes económicas), otras a la tradición (inquietudes comunitarias), otras para fines utilitarios (inquietudes de las necesidades), otras por elaborar productos más complicados y destacar la maestría (inquietudes estéticas). Las casas de Quinoa, Perú, o Huaykulli (Bolivia) son representativas de una anhelada conquista de clase entre los productores, la de tener su propia casa; El Mohán, un mito de las comunidades ceramistas alrededor del río Magdalena en Colombia puede ser considerado también un objeto de deseo; Los trampavazos con asa de diablo, pene o vagina, en Huaykulli; O los toros viriles de Pucará, en Perú. Todos ellos, expuestos en los mercados locales de las comunidades ceramistas latinoamericanas, son conspicuos ejemplos de la importancia de los mitos para la selección de temas a plasmar en piezas de barro. Dentro de las comunidades estas piezas (res)guardan la tradición y reflejan su representación ceremonial.

*-Lo que más vendo yo en lo que es escultura yo hago toda esas escultura, lo que más vendo es esta. Esta que se llama Mohán, esto es una pieza mitológica. Él está fumándose su tabaco y es una pieza mitológica en Tolima. El Mohán se dice que es un, como el Poira que cuida las aguas del río Magdalena, él se lleva las jovencitas en la etapa de la pubertad y les quitaba el bautizo y las metía por allá, en su cueva. Y volvían a aparecer a los años cuando ya se le estaban poniendo viejas las sacaba y se llevaba otras. Era muy "pollero" no le gustaban las viejas. Y las viejas se iban arriba a ver si de pronto él se las llevaba y a ninguna, solo así, en la etapa e la pubertad.*

*-¿Ese mito que cuenta usted a qué se deberá?*

*-No sé, esa es una historia que contaban los abuelos. Pero dicen que todavía el Mohán lo ven en el río Magdalena que cruza por acá cerquita, por ahí todavía ven el Mohán.*

*-Con razón hace rato vi uno de estos más grande y ...*

*-Si es una pieza mitológica.*

*-Muy tradicional de acá ¿vea?*

*-Ahá.*

*-¿Qué otras piezas son así, con algún simbolismo particular?*

*-Pues las mitológicas que son muchas, que la llorona, que la muelona, la patasola. La patasola era una mujer que muy hombreriega decía mi abuela y entonces el esposo un día llegó y no la encontró y le quitó una pierna y ella se fue. Y ella por venganza sale al camino y se lleva a todos los hombres que encuentre por ahí a media noche se los lleva y se los come, te mata porque el marido la dejó sin un*

*pie. Esa es la historia de la pata sola. Y esos son los mitos pues que se venden siempre porque son, hacen parte de la mitología de Tolima.<sup>383</sup>*



*Mohán con mujer ¿patasola?*

Fuera de ellas, en las vitrinas de un departamento ciudadano, esa representación simbólica disminuye considerablemente y se convierte en una anécdota llena de otras cargas simbólicas de acuerdo con el contexto y los intereses particulares en los que se muestra.

Los temas de las piezas cerámicas que reivindican los mitos e ídolos de las comunidades desde las primeras civilizaciones americanas hasta la actualidad, son consumidos como política pública por las clases que dominan el Estado, incluyendo a los llamados gobiernos progresistas latinoamericanos, en provecho de un control ideológico que favorezca el consumo de símbolos y mercancías con referencias a un nacionalismo con el cual las comunidades ceramistas no se sienten íntegramente representadas.

---

<sup>383</sup> (Rodríguez, 2016)

En el sentido de consumir nuestras propias tradiciones, están las reproducciones totémicas de Tiwanaku, Bolivia, ciudad remota en el tiempo de las civilizaciones continentales y lugar de mitos y dioses, cuyo símil es la ciudad sagrada de Teotihuacán para los mexicas. Los productores de Tiwanaku hablantes de aymara, usan al español de forma básica, como lenguaje de compraventa a los turistas que llegan a visitar el sitio arqueológico, sobreviviendo como clase ultra pauperizada, vendiendo productos que los teóricos del arte con gustos más refinados llamarían *kitsch*.



*Piezas que se venden en los puestos de artesanías en Tihuanaco y La Paz<sup>384</sup>*

Lo que representan las reproducciones a pequeña escala de ídolos antiguos es la realización meticulosa de detalles y formas correspondientes a cosmovisiones específicas de antiguas civilizaciones “gloriosas” que hubieran sido imposibles sin excedentes de producción (plusproducto) y, por lo tanto, de trabajo (plustrabajo), en las que se reconoce cualquier organización social jerárquica. De modo que, lo que se consume es la reproducción simbólica de la dominación social en las primeras civilizaciones americanas. Estamos valorizando, todavía, una explotación muy pretérita, y eso lo hacemos supuestamente para reivindicarnos históricamente

---

<sup>384</sup> Imagen obtenida de: <https://www.alamy.es/foto-souvenirs-a-la-venta-en-el-sitio-arqueologico-de-tihuanaco-o-tiwanaku-altiplano-boliviano-bolivia-sudamerica-92395829.html>

como raza y civilización en medio de una crisis civilizatoria capitalista, representada por el reacomodo de la hegemonía entre las grandes potencias económicas. Todo esto frente a una carente reivindicación histórica en términos de clase, y no solo de raza ni de proyecto civilizatorio, que conduzca a revelar con intensidad y nitidez a la lucha de clases de cuyo proceso histórico formamos parte.

En las primeras civilizaciones, la posesión de los objetos estéticos era pública, respondía a intereses de dominio público, pero estaba bajo el poder de la clase social dominante. En la actualidad existe la propiedad privada sobre la obra de un artista, la mercancía es de quien la compra y no de quien la produce. Los significados no solo son más cerrados, sino menos significativos en tanto lo que menos importa es el tema de la obra y su relación con la sociedad. La propiedad de la obra carece de todo sentido social que no esté determinado por el precio, las leyes del mercado, en fin, por el sistema de las artes en el capitalismo. En un reduccionismo simbólico, la obra significa lo que significa su precio, en cualquier contexto que se la quiera explicar.

### **Tótems e ídolos**

Los símbolos idiosincráticos de la antigüedad, tótems e ídolos, se transformaron en la actualidad en símbolos que pretendían rememorar cualidades ancestrales de las relaciones sociales, pero no dentro del campo de la producción sino en el de la reproducción. El carácter fundamental de su producción respondía primero, al “desarrollo” de las fuerzas productivas y era fundamental para el mantenimiento de las relaciones sociales jerárquicas. En la circulación, transfirieron al mercado su sacralidad y su afirmación jerárquica. El mercado adquirió naturaleza ontológica e impuso su jerarquía en los diferenciales entre los precios de las mercancías.

La técnica con que se producen también ha cambiado, si bien no en los tótems que se utilizan en rituales productivos relacionados con la tierra y la agricultura, en los que lámina, chorro, pella, pellizco, bruñido, ennegrecido, etc., siguen siendo las más usadas, sí con los tótems producidos masivamente y destinados al mercado, para los cuales la técnica utilizada es la de los moldes. Las determinaciones técnicas, así como el carácter de la producción y el consumo, responden, por lo tanto, a esferas sociales distintas.

Desde sus orígenes hasta ahora, el toro de Pucara tiene la finalidad de incidir

sobre las fuerzas productivas. La transculturación<sup>385</sup> o la hibridación cultural<sup>386</sup> no han roto la relación de significados con la tierra y el agua que todavía posee. El toro significaba fortaleza como vigor físico y sexual, pero también como fortificación y resguardo para los incas y los diaguitas. Según el mito, en un momento de sequía para el pueblo de Pucara, el toro embistió la tierra y, enterrando su cuerno, hizo brotar agua.<sup>387</sup>

La relación simbólica del arte con el desarrollo de las fuerzas productivas ha sido una constante analítica para la antropología del arte, lo mismo que para la moderna teoría del arte, tanto en el capitalismo como en el llamado socialismo. Por ejemplo, en el futurismo italiano del primer cuarto del Siglo XX, de la misma forma que en el ruso, la máquina formaba parte de la identificación y deseo social, era representada y representaba, a su vez, al movimiento acelerado de la sociedad en términos del desarrollo de sus fuerzas productivas. Las vanguardias artísticas europeas deseaban que los adelantos en la ciencia fueran introducidos al arte, como parte constitutiva de su “valor” estético, rechazando a lo antiguo y tradicional como tema típico de las expresiones artísticas anteriores.

Otro fenómeno típico de hibridación o transculturación de las expresiones estéticas de las culturas ceramistas con occidente se relaciona con las representaciones de aviones de barro que conviven en Aco, Perú, como juguetes,

---

<sup>385</sup> “El término *transculturación* está presente en el pensamiento antropológico latinoamericano desde los años cuarenta del siglo XX cuando Fernando Ortiz lo acuñara en su obra clásica *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*: La palabra *transculturación* es la que mejor expresa las diferentes *fases de la transición* de una cultura a otra porque no consiste en adquirir otra cultura, lo cual sería el concepto *aculturación*. Sino que el proceso realmente envuelve la pérdida de una previa cultura, lo cual se definiría como *deculturación*.” (Valle de Frutos, 2010) Disponible en: <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca132-55.pdf>

<sup>386</sup> “Mi propósito ha sido elaborar la noción de hibridación como un concepto social. Según lo expliqué en *Culturas híbridas*, encontré en ese término mayor capacidad de abarcar diversas mezclas interculturales que con el de **mestizaje**, limitado a las que ocurren entre razas, o **sincretismo**, fórmula referida casi siempre a funciones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. Pensé que necesitábamos una palabra más versátil para dar cuenta tanto de esas mezclas ‘clásicas’ como de los entrelazamientos entre lo tradicional y lo moderno, y entre lo culto, lo popular y lo masivo. Una característica de nuestro siglo, que complica la búsqueda de un concepto más incluyente, es que todas esas clases de fusión multicultural se entremezclan y se potencian entre sí.” (García Canclini, *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*, 1997, pág. 111)

<sup>387</sup> (Reyes Apaza, 2021) “En esta investigación realizada en el distrito de Pucará especialmente en el Museo Arqueológico, Antropológico, Lítico y Arte Contemporáneo “ALCRA” un centro particular donde se resguarda los distintos modelos de toritos y el proceso de cambio que ha sufrido desde la llama hasta su forma actual, una asociación de lo andino y occidental. La magnificencia representación simbólica del torito lleva consigo en su iconografía algunas figuras geométricas, orlas, chalina en el cuello, con asa, capellón y orificio en el lomo, decoraciones de hondo significado. El color blanco del toro simboliza pureza y protección; color negro el Ego, defectos psicológicos; y el agua que está dentro, como fuente de vida relacionado con la transmutación del factor nacer. Los mismos artísticamente acabados que dan un valor estético y espiritual.” Reyes Apaza, Fredy (2020) *La simbología totémica del torito de Pucara*. Colegio Profesional de antropólogos del Perú. Página web disponible en: <http://www.cpap.pe/node/71>



y en Ocumicho, México, junto a los diablos, como decoración. El avión es para las sociedades en general, una muestra de industrialización y desarrollo de las fuerzas técnico-productivas, lo mismo que para comunidades agrícolas, sin duda un símbolo inquietante y emocionante al relacionar a los seres humanos con la idea de volar.



*Diablo de Ocumicho, México*<sup>388</sup>

---

<sup>388</sup> Imagen obtenida de: <https://www.collectorsweekly.com/articles/the-curious-tale-of-mexicos-most-peculiar-pottery/>



## AUTONOMÍA ESTÉTICA

En el contexto de las comunidades ceramistas, la autonomía estética, más que el mero subjetivismo radical, consiste en concebir a la práctica estética dentro de una práctica más general de las comunidades, por lo que su autonomía no defiende la libertad individual propia del liberalismo sino la organización y cohesión del grupo, de la comunidad. Las libertades estéticas tienen una relación directa con los materiales que se usan y el reconocimiento de los temas a los que los productores aluden, sin duda totalmente involucrados en su práctica, su autoafirmación y su entendimiento de lo bello. Sabemos que los gustos, las preferencias estéticas, se encuentran absolutamente relacionados con las condiciones materiales y vivencias específicas de los sujetos. Para cambiar esas condiciones materiales, se necesita que la comunidad en su conjunto trabaje sobre las condiciones ideológicas y políticas, no solo las económicas. La necesidad material no conduce automáticamente a la organización política y la metamorfosis ideológica, éstas responden a sus necesidades específicas.

Un ceramista no cambiará radicalmente sus temas ni innovará sus técnicas por mera voluntad individual pues corre el riesgo de salir de la norma de la comunidad y descolocarse en el mercado. La economía de los ceramistas se vuelve vulnerable en las esferas de la circulación y el consumo. La realización de las mercancías es absolutamente necesaria para reproducir las condiciones materiales de existencia de los ceramistas en contextos dominados por la relación social que es el capital, vinculándose desigual y desaventajadamente en mercados controlados por los intereses particulares de la demanda y las expresiones monetarias nacionales por medio de las cuales se obtienen muchos productos básicos que no se pueden elaborar de manera autónoma.

De aquí que al asumir la violencia anticolonial Franz Fanon advierta las innovaciones en las artesanías monótonas y rutinarias hasta que la lucha reivindicativa les exige ser signos de levantamiento popular concretado en un discurso complejo generalmente efímero pero tangible.<sup>389</sup>

Desde una perspectiva política, el trascender de la sensibilidad, el compartirse con otras personas como productores, es compartir la forma de interpretar la vida, lo que se da en las comunidades productoras de objetos estéticos. La mente y la sensibilidad de las personas en comunidad resulta, más que homogénea u homogeneizada, compartida y relacionada con las condiciones y posibilidades sociales. Esta perspectiva absolutamente social puede incomodar a los individuos

---

<sup>389</sup> (Híjar, Praxis estética del XX al XXI, 2015, pág. 103)



que se piensan a sí mismos como excepciones, como autónomos, auténticos y originales. El que se consideren así es posible en la ideología dominante, de hecho, es uno de los horizontes programáticos de su individualismo, que logra conseguir trascendencia simbólica en relación con su experiencia personal, probablemente marcada desde la infancia y luego desarrollada como práctica estética<sup>390</sup>, o resultado de una afición obsesiva por el conocimiento como una forma superior de relaciones sociales, que suele olvidar y dejar de lado, convenientemente, la perspectiva política. Finalmente, la práctica es la que define.

Para los ceramistas, lo mismo que para la clase dominada, las relaciones con el gobierno suelen estar marcadas por la represión, pero la economía, a pesar de ser de pobreza, tiene la ventaja de ser autosuficiente y esto implica potencialmente *autogestión, autonomía o autodefensa estética*. De acuerdo con Amílcar Cabral,<sup>391</sup> la cultura alcanza su más potente significado cuando se vincula profundamente con los proyectos de lucha, además de lograr la identificación con el carácter de clase. El movimiento revolucionario debe ser una expresión del pueblo, por lo que la sensibilidad hacia el reconocimiento simbólico es indispensable.

Se puede dar el caso en que la “ideología de clase” o la solidaridad y estrechez de lazos comunitarios no se vea reflejada en los objetos estéticos, pero aparezca con notable fortaleza en las asambleas populares. Los objetos estéticos seguirían siendo tímidos, quedándose cortos respecto a lo político, aunque no a lo económico. La fuerte organización política autónoma puede incidir en la

---

<sup>390</sup> “Antes de terminar esta conferencia, quisiera llamaros todavía la atención sobre una de las facetas más interesantes de la vida imaginativa. Se trata de la existencia de un camino de retorno desde la fantasía a la realidad. Este camino no es otro que el del arte. El artista es, al mismo tiempo, un introvertido próximo a la neurosis. Animado de impulsos y tendencias extraordinariamente enérgicos, quisiera conquistar honores, poder, riqueza, gloria y amor. Pero le faltan los medios para procurarse esta satisfacción y, por tanto, vuelve la espalda a la realidad, como todo hombre insatisfecho, y concentra todo su interés, y también su libido, en los deseos creados por su vida imaginativa, actitud que fácilmente puede conducirle a la neurosis. (...) En cambio, el verdadero artista consigue algo más. Sabe dar a sus sueños diurnos una forma que los despoja de aquel carácter personal que pudiera desagradar a los extraños y los hace susceptibles de constituir una fuente de goce para los demás. Sabe embellecerlos hasta encubrir su equívoco origen y posee el misterioso poder de modelar los materiales dados hasta formar con ellos una fidelísima imagen de la representación existente en su imaginación, enlazando de este modo a su fantasía inconsciente una suma de placer suficiente para disfrazar y suprimir, por lo menos de un modo interino, las represiones. Cuando el artista consigue realizar todo esto, procura a los demás el medio de extraer nuevo consuelo y nuevas compensaciones de las fuentes de goce inconscientes, devenidas inaccesibles para ellos. De este modo logra atraerse el reconocimiento y la admiración de sus contemporáneos y acaba por conquistar, merced a su fantasía, aquello que antes no tenía sino una realidad imaginativa: honores, poder y amor.” (Freud, 1969, págs. 404-405)

<sup>391</sup> (Varela, 1985)

innovación de las formas estéticas, pero las formas estéticas no desarrollan por sí mismas a la conciencia de clase, a la estrategia o a la victoria del proletariado.

Las particularidades concretas de las comunidades ceramistas tienden puentes de clase, empatía, solidaridad y reciprocidad, aunque con los límites de no responder con evidencia suficiente a un reconocimiento de la lucha antagónica que genera la contradicción social de clases. Como la mayoría de las clases sociales dominadas, con una fuerte presencia de la ideología capitalista, la posición práctica de las comunidades ceramistas quedan al descubierto contradictoriamente; Generan condiciones materiales propias y dependen de otras en el mercado; al mismo tiempo que residen al capitalismo conviven con él; y entre todo esto fortalecen lazos comunitarios que el propio capitalismo intenta romper.

Es posible ver en las comunidades que la contradicción reciprocidad-competencia, tanto en el proceso productivo como en el circulatorio, es un elemento presente que no ha podido desaparecer las características comunitarias, lo que lleva a pensar que su conservación es constitutiva de las formaciones socioeconómicas que adquieren las economías nacionales dependientes hacia formas elitizadas y focalizadas de este tipo de producción específica que sean más fáciles de controlar.

En general las comunidades productoras de objetos estéticos no tienen proyectos políticos que cristalicen buena parte de sus relaciones sociales y de producción en términos de oposición al capitalismo. Es posible hablar de una resistencia cultural dada en la práctica frente a un sistema hostil como un reflejo social que pocas veces adquiere una conciencia política amplia y consecuente contra el capitalismo. Hay que reconocer también que no es responsabilidad total de las comunidades ceramistas la falta de movimientos sociales revolucionarios locales, regionales, nacionales o internacionalistas.

Los productores de objetos cerámicos en comunidad se encuentran frente a una serie de poderes nacionales instituidos, desde los municipios hasta los gobiernos nacionales, cada uno expresión particular del Estado, determinado hacia lo interno o externo por aspectos económicos, con su legalidad y sus aparatos represivos e ideológicos; elementos y consideraciones todas, que complejizan su relación. Para analizar esto, no resulta acertado hacer una separación entre estructura productiva y superestructura ideológica, en tanto la estructura también es ideológica y la superestructura, productiva, además de que las dos surgieron y operan de manera simultánea. Radicalizando las posiciones de los ceramistas comunitarios, para situarnos en los extremos de sus contradicciones con la intención de comprender mejor la dinámica de su movimiento interno, diremos que no detentan el poder político ni económico de la región, lo que hace pensar que se

encuentran en una situación de dominados, incluso ideológicamente, no sin pugnas o conflictos que requieran ser mediados por ellos mismos, lo que arroja como resultado una convivencia efectiva, no necesariamente armónica, que permita hablar de continuidades en el trabajo y demás actividades sociales normalizadas y diferentes a las capitalistas.

## Comunidad vs Capitalismo

*Tenemos que explorar otra posibilidad:  
ni la propiedad privada del capitalismo  
ni la propiedad pública del socialismo  
sino el común del comunismo.<sup>392</sup>*

Los problemas de la relación comunidad-capitalismo en la actualidad son múltiples y muy graves, dándose tanto en las ciudades como en los contextos rurales, y serían imposibles de entender sin el entendimiento del materialismo histórico y dialéctico. De acuerdo con García Linera, "...no se podía comprender la potencia emancipativa de las comunidades como libre asociación de productores sin entender la fuerza expansiva del capitalismo, su dinámica interna como expropiación de la capacidad productiva de los productores. Esto es, el capital como el reverso de la comunidad o, si se prefiere, la comunidad como lo no-capital, como el reverso del capitalismo."<sup>393</sup>

El capitalismo ataca a la comunidad intentando someterla a una dualidad avasallante, por un lado, aislándola, llevándola a sobrevivir en condiciones materiales miserables, por lo que acude a sus aparatos represivos y jurídicos estatales para despojarlas de sus tierras, tradiciones, fiestas, relaciones, comidas, etc. Por otro, intentando absorberla; en palabras de Canclini, "ni el Estado, ni la clase dominante están interesados en abolir la producción artesanal" (...) "El avance capitalista no siempre requiere eliminar las fuerzas productivas y culturales".<sup>394</sup> Debido a que la producción *artesanal* es un paliativo de "solución al desempleo rural", promotora del turismo y fomentadora de exportaciones artesanales (aunque con mínimo impacto en la balanza comercial), el Estado se adjudica el papel de protector de las "artes populares" y del patrimonio inmaterial de la humanidad. Esto le resulta útil porque con ello justifica el mantenimiento de

---

<sup>392</sup> (Hardt, 2011)

<sup>393</sup> (García Linera, 2009)

<sup>394</sup> (García Canclini, Las culturas populares en el capitalismo, 1982, pág. 105)

su hegemonía.

Aunque cada comunidad es distinta, la *comunidad* se distingue de la *sociedad* porque sus delimitaciones son más precisas, tiene una forma más homogénea que hace identificables y manejables las múltiples determinaciones de su concreción. En la intimidad de las comunidades ceramistas se destaca lo indispensable de sus relaciones sociales. Los sometidos se saben condicionados por su materialidad precaria, por lo que esta determinación puede ser una identificación que fortalezca las mismas relaciones sociales que los vuelven comunes. Su principal fuente, arma, instrumento, radica en su forma comunitaria, y es también soporte de su liberación. El siguiente párrafo es aclarador del panorama:

**No debe extrañarnos que las resistencias se finquen principalmente en lo comunitario en nuestros días, puesto que lo comunitario es precisamente el espacio más lateral, más abandonado, más contrario a la gubernamentalidad neoliberal. Es políticamente importante romper con una visión romántica o idealizada de lo comunitario. Lo comunitario no es una realidad pura, simple, arcaica ni preestatal; es otra forma de organizar la vida social y política que cuestiona y tensa al Estado-nación (especialmente en su fase neoliberal), que se le escapa en más de un sentido, pero no necesariamente se opone a él y, en ocasiones, se articula incluso con sus peores prácticas. Diferentes formas de lo autoritario, como la violencia o las prácticas de corte patriarcal, también atraviesan lo comunitario. Lo mismo ocurre con las lógicas hegemónicas, que hoy articulan lo público y lo privado, lo legal y lo ilegal, formando redes que arraigan en comunidades indígenas y no indígenas. Sin embargo, lo hacen principalmente mediante distintas prácticas de desposesión y muerte que, aunque beneficien a unos pocos, lesionan la vida común y, por lo mismo, tienden a ser resistidas por las comunidades como respuesta de sobrevivencia.<sup>395</sup>**

Las comunidades indígenas, aun sin declararse francamente anticapitalistas, son reprimidas sencillamente por su condición comunitaria. Las represiones también son alimento de las fantasías, de esta manera el capital busca fricciones entre el deseo, difícil de sortear, de pasar de un ceramista comunitario, que hace productos estéticos en materiales extraídos directamente de la tierra, a un artista individualizado, escultor consagrado que pueda tener mucho dinero, conocer muchos lugares y personas interesantes.

La diferenciación entre los productores de barro emerge como elemento determinante de su práctica social y requiere explicación. Para pensar provechosamente en los ceramistas comunitarios como clase social dentro de las formaciones sociales del capitalismo actual en países dependientes, es necesario identificar el nivel de individualización que provocan las diferencias entre sus

---

<sup>395</sup> (Calveiro, 2021, pág. 69) Disponible en:  
<https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/15190/1/Resistir-neoliberalismo.pdf>

niveles de ingreso y la amplitud de contacto e intensidad de sus relaciones sociales, tanto en el ámbito económico como en el político-social, lo que permite obtener nociones en cuanto a su integración como comunidades articuladas por los lazos de solidaridad que exigen la sobrevivencia, y aportan elementos para interpretar la profundidad de su dependencia económica, pobreza y exclusión respecto al capitalismo, digamos, su grado de autonomía. En términos de Boaventura de Sousa, se trata de “formular propuestas económicas concretas, que sean al mismo tiempo emancipadoras y viables, (cuya viabilidad) depende en buena medida de sobrevivir en el contexto del dominio del capitalismo.”<sup>396</sup>

Las posibilidades políticas de las relaciones sociales comunitarias se intersecan particularmente en su trabajo, en la producción de objetos estéticos, con las relaciones subjetivas y sus dinámicos cambios dentro de las estructuras sociales existentes, por lo que es importante mantener la vista en la estética como teoría de las sensibilidades para redimensionarla en lo social.

Se pregunta Canclini, “¿Qué se puede hacer para evitar que el capitalismo acabe con las artesanías y otras manifestaciones tradicionales?”<sup>397</sup> pero es posible formular el problema más de fondo si se anteponen otras preguntas; ¿cómo evitar que el capitalismo acabe con la comunidad para sí y con el desarrollo de comunitarismos, comunalidades y comunismos?, ¿existe un capitalismo que no promueva el individualismo y la segregación, la competencia y el odio?, ¿no será la comunidad misma la enemiga del capitalismo, aunque debilitada socialmente y aislada, frente a una súper urbanización, una industrialización y una migración acrecentada?

Una pregunta similar se hacían Marx y Engels una noche de enero de 1882 al redactar el prólogo a la segunda edición rusa<sup>398</sup> del *Manifiesto del Partido Comunista*;

**La cuestión es, pues: ¿puede la obchina rusa, aun siendo una forma ya muy corrompida de la primitiva propiedad común de la tierra, pasar directamente a la forma superior de la propiedad común comunista? ¿O bien, por el contrario, tiene que recorrer el mismo proceso de disolución que constituye el desarrollo histórico de Occidente?**

**La única respuesta hoy posible a esta cuestión es la siguiente: si la revolución rusa se convierte en la señal de una revolución proletaria en Occidente, de forma que ambas se**

---

<sup>396</sup> (De Sousa Santos, 2012, pág. 16) Paréntesis propios.

<sup>397</sup> (García Canclini, Las culturas populares en el capitalismo, 1982, pág. 105 y 103)

<sup>398</sup> “La primera edición rusa del Manifiesto del Partido Comunista, traducido por Bakunin, apareció a principios de los años sesenta en la imprenta del Kolokol.” (Marx & Engels, Manifiesto del Partido Comunista, 2019, pág. 100)

**complementen, entonces puede la actual propiedad común rusa de la tierra servir como punto de arranque de un desarrollo comunista.<sup>399</sup>**

Como es sabido, casi 30 años después, en Rusia se haría una Revolución social de amplias dimensiones que conquistó al Estado nación y que ha sido uno parteaguas histórico por haber tenido al comunismo como horizonte desde diversas interpretaciones prácticas del marxismo. Siendo el marxismo tan complejo como la realidad misma de la lucha social, los esfuerzos revolucionarios comunistas se continuaron en una enorme cantidad de países en todos los continentes bajo una forma clásica que consistía en la *toma del poder político*, representado por el Estado, pudiendo lograrlo o no. Es de notar que fueran los países industrialmente menos desarrollados de América, África y Asia, en donde se tuviera mayor éxito; aunque bajo este esquema estatal, ninguno de ellos pudo sortear el problema de la propiedad común, como tampoco lo han podido sortear en la historia contemporánea los países definidos como progresistas.

**...no la apropiación del objeto en la forma de propiedad privada sino la apropiación de nuestra propia subjetividad, nuestras relaciones sociales humanas. Marx explica esta apropiación comunista, esta apropiación no propietaria, en términos de sensibilidad humana y de la totalidad de los poderes creativos y productivos. «El hombre se apropia de su esencia integral de una manera integral», que explica en términos de «todas sus relaciones humanas con el mundo -ver, oír, oler, gustar, sentir, pensar, contemplar, sentir, desear, actuar, amar». Creo que el término «apropiación» aquí es engañoso porque Marx no habla de la captura de algo que ya existe, sino más bien de crear algo nuevo: la producción de subjetividad, la producción de una nueva sensibilidad -en realidad no la apropiación sino la producción.<sup>400</sup>**

De hecho, las comunidades autónomas, manteniendo un poder político, desde luego, encuentran en la forma Estado nación -se llame capitalista, socialista, comunista, o como se quiera-, a su primer gran enemigo. Esto se debe a que el arribo al comunismo requiere romper, no solo con el Estado nación, sino con todo tipo de propiedad, para apropiarse, cada comunidad en su contexto, de sus condiciones históricas materiales que permitan eliminar toda división social emanada de la propiedad (privada o pública, material o intelectual) y la división del trabajo en todas sus conformaciones. “El comunismo bien concebido en cambio, es la abolición no sólo de la propiedad privada sino de la propiedad como tal.”<sup>401</sup>

*“La wiphala que e la vadera de los pueblos originarios, esta es la única bandera que es cuadrada, porque las banderas de ahora todas son rectangulares. Entonces la gente decía “son tonto estos indios cómo van a hacer una bandera*

---

<sup>399</sup> (Marx & Engels, Manifiesto del Partido Comunista, 2019, pág. 102)

<sup>400</sup> (Hardt, 2011)

<sup>401</sup> (Hardt, 2011)

cuadrada”. *¿Pero cuál era el significado de la bandera cuadrada? ¿Por qué es cuadrada? Porque es algo, ¿cómo le puedo decir? A ver, una igualdad. No es mas para la izquierda ni pa la derecha ni pa ´riba ni pa ´bajo, eh cuadrada, es una igualdad. O sea, no más para mí, ni más para ti, es una igualdad. Tiene siete colores que son los siete colores del arcoíris, y si usted empieza a ver los degradé por ejemplo, al naranjado le pone blanco, que queda, si al verde le pone morado le queda azul, son degradé de colore. Con estos dos colore usted hace ese. Con estos dos colore, hace ese. Son siete por siete, son cuarenta y nueve colore, cuarenta y nueve cuadrito de colore y los pueblos indígenas eran cuarenta y ocho. Entonces uno que sobra que es el medio, ahora pero por qué es el medio, ahí está el equilibrio, también, está al medio, al centro. Y de acá, usted tiene la cruz andina, es la cruz de los pueblos originarios, está acá.*<sup>402</sup>

*“Como le digo, yo pienso que se van cumpliendo ciclos y que ha habido tiempos también donde el hombre ha podido vivir respetándose. Porque ¿qué nos enseña la tierra y por qué queremos volver a la tierra, a escuchar el llamado de la tierra? Porque lo que nos enseña es el compartir. Si la tierra da, si la madre da, sin esperar nada y sin discriminar como el sol sale para todos. Y por qué un terrícola, alguien que anda caminando ya se quiere apropiarse de algo, hasta el punto que no le importa la vida del prójimo, de los demás. O es el compartir la vida en el planeta, riendo y bailando como es la enseñanza cósmica para que el otro esté bien, si le falta, si yo tengo tres te doy uno o dos si tengo uno lo comparto por la mitad. Había un ordenamiento social donde se respetaba y se hacía respetar nuestros ancestros y era wiphala con sus diferentes colores que representan diferentes ordenes sociales, cada uno con sus rangos, cada uno con su servicio cada uno con su programa y que hace a la comunidad una pieza de una comunidad, el guerrero, el de la huerta, el sacerdote, cada uno, y por eso la wiphala diversidad cultural el respeto y cuadrada así, ecuánime que no falte, que para uno todo y para el otro nada.”*<sup>403</sup>

---

<sup>402</sup> (Acosta Chayapa, 2016)

<sup>403</sup> (Anurida, 2016)

## TRABAJOS CITADOS

- Acha, J. (1994). *Las actividades básicas de las artes plásticas*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán.
- Acha, J. (2015). *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán.
- Acosta Chayapa, L. (Martes 6 de Septiembre de 2016). Entrevista 8. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- Aguirre Beltrán, G. (1992). *El proceso de aculturación y el cambio socio cultural en México*. Ciudad de México: Universidad Veracruzana, Instituto Nacional Indigenista, Gobierno del Estado de Veracruz, Fondo de Cultura Económica.
- Amin, S. (1988). *La desconexión*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.
- Amin, S. (1989). *El eurocentrismo, crítica de una ideología*. México: Siglo XXI.
- Antezana Iriarte, E. (2014). "NOS DICEN T'URU Q'APIS". *Estrategias de enseñanza y aprendizaje durante la socialización de la cerámica y alfarería en las comunidades de Huayculi y Vilaque*. Cochabamba, Bolivia: UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN SIMÓN, Facultad de humanidades y ciencias de la educación. Departamento de post grado.
- Anton Flores, E. (Viernes 28, 17:59 h. de Octubre de 2016). Entrevista #33. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- Anurida, D. (Miércoles 24, 18:24 h. de Agosto de 2016). Entrevista 2, Tucumán. (B. I. Francisco, Entrevistador)
- Armando. (Jueves 10 de Noviembre de 2016). Entrevista 41. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- Arundel, H. (1967). *La libertad en el arte*. México: Grijalbo.
- Arvon, H. (1972). *La estética marxista*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Asturias, M. Á. (1976). *El espejo de lida sal*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Barnet, M. (1968). *Biografía de un Cimarrón*. México: Siglo XXI, colección mínima.
- Baudrillard, J. (1972). *Crítica de la Economía Política del signo*. México: Siglo XXI.
- Benavides, E. (2005). *Certificación de Calidad "Hecho a Mano para la Artesanía", experiencias de las artesanías de Colombia*. Bogotá: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares. CIDAP.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
- Benjamin, W. (2010). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Santillana.



- Bloch, M. (1982). *Introducción a la historia*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, Breviarios.
- Bolaños, R. (1994). Dimensión estética y desconexión: Hacia una nueva teoría de la sentimentalidad. *Capitalismo mundial y crítica total de la sociedad burguesa. Karl Marx 1844-1994. A 150 años de los manuscritos de París*. (pág. 5). Ciudad de México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras: Seminario de El Capital. Facultad de Economía. UNAM.
- Bonfil, G. (1987). Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales. En N. García Canclini, *Políticas culturales en América Latina* (pág. 217). México: Grijalbo.
- Bookchin, M. (1978). *Por una sociedad ecológica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Brecht, B. (1979). *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza.
- Bunge, M. (1958). *La ciencia. Su método y su filosofía*. Buenos Aires: Facultad de Ingeniería, UBA.
- Calveiro, P. (2021). *Resistir al Neoliberalismo. Comunidades y Autonomías*. Buenos Aires; Ciudad de México: CLACSO; Siglo XXI.
- Cerra, A. (13 de Noviembre de 2018). *arte.laguia2000.com*. Obtenido de [arte.laguia2000.com/pintura/visitantes-npbles-en-casa-de-unos-campesinos-de-brueghel-el-viejo](https://arte.laguia2000.com/pintura/visitantes-npbles-en-casa-de-unos-campesinos-de-brueghel-el-viejo): <https://arte.laguia2000.com/pintura/visitantes-npbles-en-casa-de-unos-campesinos-de-brueghel-el-viejo>
- Che Guevara, E. (1970). *Obras 1957-1967. Tomo II*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Chomsky, N. (2001). *La (des)educación*. Barcelona: Planeta y Crítica.
- Choque Ramírez, E. (Sábado 15, 14:20 h. de Octubre de 2016). Entrevista 27 Tiwanaku. (B. I. Francisco, Entrevistador)
- Chul Han, B. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Clastres, P. (1978). *La sociedad contra el Estado*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Cruz, M. (Jueves 25 de Agosto de 2016). Cafayate 2. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- Cruz, M. (Lunes 29 de Agosto de 2016). Entrevista 5. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- Dalton Roque, e. a. (1969). *El intelectual y la sociedad*. México: Siglo XXI.
- Dalton, R. (2010). *Historias y poemas de la lucha de clases*. México: Ocean Sur.
- De Sousa Santos, B. (2012). *Producir para vivir. Los caminos de la producción no capitalista*. México: FCE.
- Deleuze, G. (1991). Posdata sobre las sociedades de control. En C. F. (Comp.), *El lenguaje literario T° 2*. Montevideo: Nordan.
- Dragonetti, M. (7 de Septiembre de 2019). Aquí las obras. Quiénes son y qué hacen los cinco artistas vivos más caros del mundo. *Clarín*.

- Durán Rojas, C., & Vetö Honorato, S. (2021). La "rostridad" en el estallido social chileno de 2019: acerca de la estrategia político-policia de mutinación ocular. *Logos*, 1-6.
- DW, M. f. (27 de Mayo de 2020). *dw.com*. Obtenido de *dw.com*:  
<https://www.dw.com/es/colombia-ya-van-100-l%C3%ADderes-sociales-asesinados-en-2020-seg%C3%BAAn-ong/a-53474237>
- Dylan. (11 de Diciembre de 2014). China: la juventud se detuvo en las máquinas. *Prensa obrera*.
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, Ítaca.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- Engels, F. (1979). *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Cali, Colombia: Andreus.
- Entel, A. (2005). *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Esquivel, M. Á. (2010). *David Alfaro Siqueiros: Poéticas del arte público*. Ciudad de México: Juan Pablos, INBA, CENIDIAP, UNAM.
- Faulkner, N. (2013). *De los neandertales a los neoliberales. Una historia marxista del mundo*. Barcelona: Pasado y Presente.
- FONART. (2009). *Diagnóstico de la capacidad de los artesanos en pobreza para generar ingresos sostenibles*. Ciudad de México: SEDESOL.
- Freud, S. (1969). *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza.
- Fumagalli, A. (2010). *Bioeconomía y capitalismo cognitivo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Galeano, E. (1989). *El libro de los abrazos*. México: Siglo XXI.
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México, D.F.: Editorial Nueva Imagen.
- García Canclini, N. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre Culturas Contemporáneas*. *Época II*, 3(5), 109-128.
- García Espinosa, J. (1955). Por un cine imperfecto. En *La doble moral del cine*. Bogotá: Voluntad.
- García Linera, Á. (2009). *Forma valor y forma comunidad. Aproximación teórica-abstracta a los fundamentos civilizatorios que preceden al Ayllu Universal*. La Paz: Comuna; Muela del Diablo; CLACSO.
- García Vega, M. Á. (1 de Enero de 2022). Subastas récord en 2021: los nuevos ricos revolucionan el mercado del arte. *El País*.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- Gladis. (Domingo 30, 14:27 h de Octubre de 2016). Entrevista 34 Chordeleg. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)

- González Rojo, E. (1977). *Hacia una teoría marxista del trabajo intelectual y el trabajo manual*. México: Grijalbo.
- González, L. H., & Tita. (Sábado 24 de Septiembre de 2016). Entrevista 18. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- Gutiérrez Alea, T. (1982). *Dialéctica del espectador*. La Habana: Cuadernos de la Revista UNIÓN.
- Guzmán, M. N. (10 de Noviembre de 2016). Entrevista 40, La Chamba. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- Hadjinicolaou, N. (2005). *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XXI editores.
- Hardt, M. (24 de Julio de 2011). *El común del comunismo*. Obtenido de Rebelion.org: <https://rebelion.org/el-comun-del-comunismo/>
- Haro Gali, S. (Lunes 29 de Agosto de 2016). Entrevista 6. (F. B. I., Entrevistador)
- Harvey, D. (2005). *El "nuevo" imperialismo: acumulación por desposesión*. Buenos Aires: CLACSO. Recuperado el 10 de junio de 2020, de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20130702120830/harvey.pdf>
- Harvey, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. España: Akal.
- Híjar, A. (1998). *Introducción al neoliberalismo*. México: Taller de Arte e Ideología; Editorial Itaca.
- Híjar, A. (2015). *Praxis estética del XX al XXI*. México: Ediciones Polígonos.
- Hobsbawn, E. (1999). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, Crítica.
- Hopenhayn, M. (1995). *Ni apocalípticos ni integrados. Aventura de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jay Gould, S. (1986). *El pulgar del panda*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Kosik, K. (1979). *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo, teoría y praxis.
- Lago, T. (1971). *Arte popular chileno*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Larsson, N. (17 de Junio de 2015). Inspiration or plagiarism? Mexicans seek reparations for French designer's look-alike blouse. *The Guardian*.
- Lauer, M. (1982). *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los andes peruanos*. Lima: Desco.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. España: Capitán Swing.
- Lenin, V. I. (1974). *El Estado y la revolución*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras.
- Lenkersdorf, C. (1996). *Los hombres verdaderos. Voces y testimonios tojolabales*. México: Siglo XXI.
- Lévi-Strauss. (2008). *La alfarera celosa*. Barcelona: Paidós, Surcos.
- López Díaz, P. (1977). *El Capital. Teoría, estructura y método. Tomo 2*. Ciudad de México: Ediciones de Cultura Popular.

- Lukács, G. (1969). *Prolegómenos hacia una estética marxista*. Barcelona y México: Grijalbo.
- Lukács, G. (2007). *Marx, ontología del ser social*. Madrid: Akal.
- Macalpu Guerrero, H. (Viernes 28, 13:53 h. de Octubre de 2016). Entrevista #30. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- Maignien, Y. (1977). *La división del trabajo manual e intelectual*. Barcelona: Anagrama.
- Marcuse, H. (1978). *La dimensión estética*. Barcelona: Editorial Materiales.
- Marcuse, H. (1981). *Razón y Revolución*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marini, R. M. (1991). *Dialéctica de la dependencia*. Ciudad de México: Era.
- Marx, K. (1968). *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. México: Grijalbo, Colección 70.
- Marx, K. (1972). *El Capital, Tomo I*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Marx, K. (1972). *El capital, Tomo III*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Marx, K. (1974). *La ideología alemana*. Montevideo y Barcelona: Ediciones Pueblos Unidos, Grijalbo.
- Marx, K. (1989). *Introducción general a la crítica de la Economía Política / 1857*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Marx, K., & Engels, F. (2019). *Manifiesto del Partido Comunista*. Madrid: Akal.
- Mendoza, E. (Viernes 26 de Agosto de 2016). Entrevista 4. (F. Benítez, Entrevistador)
- Meriguelles, Ó. (15 de octubre de 2016). Entrevista 25, Tiwanaku. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- Miguel, P., & Josu., I. (1998). *El arte del mercado del arte*. México: Universidad Latinoamericana y Miguel Ángel Porrúa.
- Míguez, P. (2018). La propiedad intelectual y la mercantilización forzada del conocimiento. *Universitas*, 43-65.
- Miyagawa, S., Lesure, C., & Nóbrega, V. (2018). Cross-Modality Information Transfer: A Hypothesis about the Relationship among Prehistoric Cave Paintings, Symbolic Thinking, and the Emergence of Language. *Frontiers in Psychology*, 9, 1-10. doi:10.3389/fpsyg.2018.00115
- Moncayo, V. (2015). *Orlando Fals Borda. Una sociología sentipensante para América Latina*. México; Buenos Aires: Siglo XXI; CLACSO.
- Moraes, C., & De la Torre, S. (2002). Sentipensar bajo la mirada autopoietica o cómo reencantar creativamente la educación. *Creatividad y Sociedad*. No. 2, 41-56.
- Morante López, R. (2009). El mecapal. Genial invento prehispánico. *Arqueología Mexicana*, 17(100), 70-75.

- Osorio, J. (2015). *Estado, reproducción del capital y lucha de clases. La unidad económico/política del capital*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Económicas.
- Osorio, J. (2015). *Estado, reproducción del capital y lucha de clases. La unidad económico/política del capital*. México: UNAM - Instituto de Investigaciones Económicas.
- Paniagua, S. (Sábado 8 de Octubre de 2016). Entrevista 22. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- Paulme, D. (1974). *Las esculturas del África negra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peters, C., & Núñez, S. (1999). *Artesanías de Chile. Un reencuentro con las tradiciones*. Santiago: Comunidad Iberoamericana de la Artesanía y Fondo de desarrollo de las artes y la cultura.
- Plejánov, G. (1956). *Cartas sin dirección y El arte y la vida social*. Moscú: Ediciones en Lenguas extranjeras.
- Polanyi, K. (1992). *La gran transformación*. México: FCE.
- Porto-Goncalves, C. W., & Hocsman, L. D. (2016). *Despojos y resistencias en América Latina, Abya Yala*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora.
- Prestipino, G. (1980). *La controversia estética en el marxismo*. México: Grijalbo.
- Radio web sin límites*. (03 de septiembre de 2021). Obtenido de solar radio: <https://www.haciendoriquezas.com/la-aceituna-de-azapa-la-mejor-del-mundo-su-historia-aqui/>
- Ramos Antón, R. M. (28 de octubre de 2016). #32.wav. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- Restrepo Rivera, J. (2005). *La Luna. "El sol nocturno en los trópicos y su influencia en la agricultura"*. Cali, Colombia: Fundación Juquira Carandirú.
- Reyes Apaza, F. (21 de marzo de 2021). *Colegio Profesional de Antropólogos del Perú*. Obtenido de La simbología sotémica del torito de Pucara.: <http://www.cpap.pe/node/71>
- Rivera, A. (domingo 30, 15:51 h de Octubre de 2016). Entrevista 36 Chordeleg. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- Rodríguez Garavito, C., & Baquero Díaz, C. A. (2020). *Conflictos socioambientales en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rodríguez, L. M. (Jueves 10 de Noviembre de 2016). Entrevista 41. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- Rojas, W. (Jueves 25 de Agosto de 2016). Entrevista 3. (F. B. Inzunza, Entrevistador)
- Said, E. (1996). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez Vázquez, A. (1978). *Sobre arte y revolución*. México: Grijalbo, colección textos vivos núm. 8.
- Sánchez Vázquez, A. (2003). *Filosofía de la praxis*. México: Siglo XXI.

- Sánchez Vázquez, A. (2013). *Las ideas estéticas de Marx*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Sarasola, B. (2019). La reproductibilidad técnica y el kitsch: ecos de dos debates estéticos. *Revista de Filosofía*. Volúmen 76. Universidad del País Vasco, 167-184.
- Sartre, J. P. (2013). *El existencialismo es un humanismo*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Scribano, A. (2017). *Sociología de las emociones en Carlos MARx*. Raleigh: A contracorriente.
- Segovia, E. (Jueves 03, 14:13 h. de Noviembre de 2016). Entrevista #37. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- Shakespeare, W. (s.f.). *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*.
- Silva, L. (2011). *La plusvalía ideológica*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte.
- Sohn Rethel, A. (1980). *Trabajo intelectual y trabajo manual. Crítica de la epistemología*. Bogotá: El Viejo Topo.
- Solanas, F., & Getino, O. (Dirección). (1968). *La hora de los hornos* [Película].
- Solanas, F., & Getino, O. (02 de 09 de 2013). *cinedocumentalyetnologia.wordpress.com*. Obtenido de <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>
- Soto Ramos, A. L., & Simón Reyes, A. (2008). San Bartolo Coyotepec, municipio conurbado de la ciudad de Oaxaca de Juárez. Producción artesanal y su influencia en el Desarrollo Local. *Observatorio de Economía Latinoamericana*, 1-4.
- Steyerl, H. (2010). ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto. *Transversal*.
- Suárez Suárez, O. (1986). *La jaula invisible. Neocolonialismo y plástica latinoamericana*. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Traven, B. (2014). *Canasta de cuentos mexicanos*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Selector.
- Troncoso, R. (12 de Agosto de 2016). #1MG3.wav. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)
- UNESCO. (05 de Junio de 2020). *unesco.org*. Obtenido de [unesco.org: https://ich.unesco.org/es/listas?text=&term\[\]=vocabulary\\_thesaurus-8671&term\[\]=vocabulary\\_ich-1277&term\[\]=vocabulary\\_thesaurus-3333&secondary\\_filter=1&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs](https://ich.unesco.org/es/listas?text=&term[]=vocabulary_thesaurus-8671&term[]=vocabulary_ich-1277&term[]=vocabulary_thesaurus-3333&secondary_filter=1&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs)
- Valle de Frutos, S. (2010). Los procesos de transculturación desde la identidad de Nuestra América y la Europa mediterránea. En *Cuadernos Americanos 132* (págs. 55-63). México: UNAM, CIALC.
- Varela, H. (1985). *Cultura y resistencia cultural: una lectura política*. México, D. F.: Ediciones El Caballito, Dirección General de Publicaciones SEP.
- Vargas, J. (Viernes 9 de Septiembre de 2016). Entrevista 10. (F. B. I., Entrevistador)

Vega Torres, D. R. (2012). El aprendizaje de la artesanía y su reproducción social en Colombia.  
*Educación y territorio. Volumen 2.*, 91.

Vega, E. (Martes 01, 16:38 h. de Noviembre de 2016). Entrevista #38, Cuenca. (F. Benítez Inzunza,  
Entrevistador)

Villarvín, C. (22 de octubre de 2016). #29 Aco. (F. Benítez Inzunza, Entrevistador)

Zaid, G. (1974). *La máquina de cantar*. México: Siglo XXI.