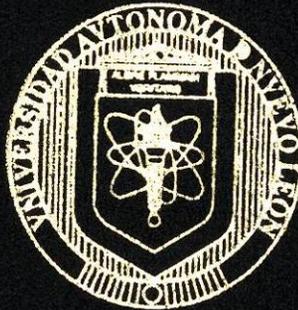


UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LOS ARTESANOS URBANOS:
OFICIO Y CONTRACULTURA



TESIS

PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO
DE LICENCIATURA EN SOCIOLOGIA POR

ADAN CANO AGUILAR

MONTERREY, N. L.

NOVIEMBRE DE 2001

TL

HD23336

.25

.M757

C3

2001

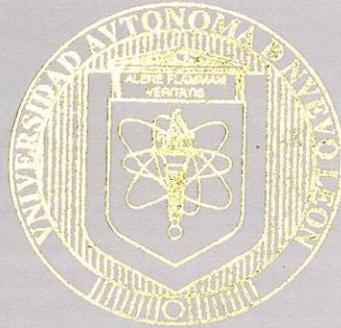
e.1



1080117231

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LOS ARTESANOS URBANOS:
OFICIO Y CONTRACULTURA



TESIS

PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO
DE LICENCIATURA EN SOCIOLOGIA POR

ADAN CANO AGUILAR

MONTERREY, N. L.

NOVIEMBRE DE 2001

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	2
PRIMERA PARTE. EL OFICIO.	5
<u>Elementos generales de la definición de "artesano".</u>	6
<i>Aprendizaje del oficio.</i>	
<i>Uso y control del ritmo de producción.</i>	
<i>El taller.</i>	
<i>La técnica manual.</i>	
<u>Tres tipos de producción artesanal.</u>	11
<i>Pequeño taller capitalista.</i>	
<i>Taller independiente.</i>	
<i>La manufactura.</i>	
<u>El oficio del Artesano Urbano.</u>	17
<i>Instrumentos de trabajo y materiales. El trueque.</i>	
<i>Aprendizaje.</i>	
<i>Factores del oficio.</i>	
<i>El taller del Artesano.</i>	
<i>La técnica Artesanal.</i>	
<u>Clasificación de formas de producción Artesanal.</u>	39
<i>Artesano independiente.</i>	
<i>Artesano manufacturero productor.</i>	
<i>Artesano manufacturero comerciante.</i>	
SEGUNDA PARTE. LA CULTURA.	49
<u>Cuatro conceptos básicos.</u>	50
<i>Cultura.</i>	
<i>Subcultura.</i>	
<i>Contracultura.</i>	
<i>Valores.</i>	
<u>Los movimientos sociales de los jóvenes en la década del sesenta.</u>	62
<i>Definición de conceptos.</i>	
<i>Movimientos de protesta juvenil.</i>	
<i>Movimiento hippy y hippismo.</i>	
<u>La subcultura de los Artesanos Urbanos.</u>	78
CONCLUSIONES.	98
BIBLIOGRAFÍA.	101

INTRODUCCIÓN.

Desde 1992 tuve contacto con la vida cotidiana de personas que se llaman a sí mismas Artesanas o Artesanos Urbanos. La cercanía con su *modus vivendi* y su estilo de vida me permitió reflexionar acerca de las condiciones sociales que posibilitan su existencia y sobre su problemática social, desde una perspectiva sociológica. Observé su cultura y participé como ayudante o aprendiz en su oficio, en la ciudad de Monterrey. Consideré importante la existencia del grupo, relacionada a los contextos sociales de la informalización de la economía y de la integración de subculturas.

Los Artesanos (con mayúscula de ahora en adelante para distinguirlos de los artesanos tradicionales) se ven envueltos en una problemática social que toca terrenos de la esfera económica y cultural. Por un lado, están dentro de lo que se ha llamado el sector informal de la economía, y por otro, pueden ser identificados, por algunos de sus rasgos culturales, con lo que se ha llamado contracultura. El propósito de este trabajo es describir cómo las características de los Artesanos relacionadas con ambas esferas sociales (económica y cultural) se manifiestan en esta problemática.

Las hipótesis y los objetivos particulares son propuestos al principio de cada una de las dos partes en que se divide el cuerpo del texto: el oficio y la cultura. En ambas partes comienzo revisando conceptos generales que me permitirán ir ubicando al grupo social en cuestión.

Con respecto a la metodología empleada en la recolección de datos, me ayudé de la entrevista y la observación participante. Esta última me proveyó notas de campo. Las entrevistas estaban hechas sobre la base de preguntas generales que me permitieron confirmar las hipótesis, al momento de interpretar las respuestas. Algunas consideraciones son necesarias. En primer lugar, las

entrevistas fueron realizadas en Real de Catorce, San Luis Potosí, en dos períodos diferentes. Los Artesanos están continuamente viajando a diferentes lugares, por lo que realmente es difícil tratar de ubicarlos geográficamente como cuando Novelo (1976) enfocó su estudio sobre formas de producción artesanal en una ciudad específica de Michoacán. *Beatriz*, una Artesana chilena, diría al respecto, que *el mundo es pa' viajarlo*. Por eso hice las entrevistas en Real de Catorce, porque a este lugar constantemente llegan Artesanos de diferentes lugares. Las hice en abril (semana santa del 94: *George y Gabriela, Beatriz y Alberto, Oscar, Nacho, Francisco y Mario*) y en octubre (fiestas patronales del 96: *Carlos y Margarita, Arturo, Adrián, Jesús y Alejandra, y Martín*), porque en estos meses acude al lugar una cantidad suficiente de Artesanos, para los fines de la investigación sobre la cual se sustenta este trabajo.

Quiero señalar el hecho de que investigaciones alusivas al grupo no existen, al menos en México, quizá debido a la falta de interés en los temas relacionados y tal vez a un estereotipo que hemos elaborado de los Artesanos. Platicando sobre el tema con muchas personas, me he dado cuenta que los Artesanos son vistos como vendedores ambulantes, o vagos, o drogadictos, o hippies; y nunca como los productores de mercancías artesanales que son. Resultado de este estereotipo es el hecho de que el prejuicio conduce las opiniones de personas que están en posición de hacer una reflexión acerca de cuáles son las causas estructurales que propician la existencia de los Artesanos, y cuáles son los elementos culturales que rechazan o aceptan los Artesanos como parte y herederos de una sociedad.

Al rescatar a los Artesanos como productores en lugar de confundirlos entre los estereotipos relativos a la informalidad económica y cultural, consideré importante la cuestión de cómo los Artesanos se relacionan con su entorno

social, el cual, a primera vista, parecen rechazar; por qué se les ve frecuentemente en las calles de las ciudades cuando sus productos tienen semejanza con las artesanías tradicionales o indígenas; y cuáles son las condiciones y circunstancias sociales –económicas y culturales- que propician la existencia de los Artesanos.

PRIMERA PARTE. EL OFICIO.

“el limitado intercambio y las escasas relaciones entre unas y otras ciudades, las escasez de población y la limitación de las necesidades no permitían el desarrollo de la división del trabajo, razón por la cual quien deseara llegar a ser maestro, tenía que dominar todos los aspectos del oficio. De ahí que los Artesanos medievales revelaran todavía un interés por su trabajo específico y por la destreza en ejecutarlo, que podía elevarse hasta un cierto sentido limitado del arte.”

K. Marx, La ideología alemana.

En esta parte de la tesis, discutiré las características socioeconómicas de los Artesanos. Las hipótesis que dieron dirección a esta parte del trabajo tienen que ver sólo con la esfera económica del grupo social, y son:

1. Los Artesanos Urbanos ejercen un oficio. La práctica productiva de los miembros de este grupo social posee características peculiares que lo identifican con la producción artesanal tradicional, por lo que puede ser incluida en la definición general de “artesano”.
2. El oficio del Artesano Urbano posee algunos rasgos peculiares que lo distinguen del conjunto de formas de producción artesanal tradicionales.
3. Dadas las características del oficio del Artesano Urbano, éste es un oficio *reciente*: con características de la artesanía tradicional, pero que surge a mediados del presente siglo.

Haré una revisión de conceptos y procesos generales, que me ayudará a sentar las bases de la definición general de “artesanado”. Se trata de los elementos formales de una definición. Éstos me permitirán luego describir algunas formas de producción artesanal, lo que después me facilitará la descripción de los elementos propios del oficio del Artesano Urbano.

Elementos generales de la definición de “artesanado”.

Cuando me refiero al “oficio del artesano” hablo de un término muy general, útil para ser contrapuesto con otro igual de general, como por ejemplo el del “obrero fabril” o “prestador de servicios”, sin señalar que existen diferentes tipos de oficio. La definición del “oficio del artesano” tiene elementos formales que al ser dotados de contenido permiten hacer una diferencia hacia fuera, cuando los elementos de otra definición son radicalmente diferentes (como por ejemplo los de “obrero fabril”); y hacia adentro, cuando el contenido de tales elementos permite diferenciar entre tipos de artesanos (la diferencia entre artesano joyero y talabartero)

Los elementos de los que he estado hablando son el tiempo de aprendizaje para desempeñar una actividad económica, el lugar donde se realiza, la calidad de la mano de obra (grado de destreza, habilidades, conocimientos), el control y supervisión en el proceso de producción, los instrumentos de trabajo empleados, y el grado de oportunidad para la “creatividad”, por mencionar algunos.

Aprendizaje del oficio.

La forma cómo se obtienen las capacidades para desempeñar el oficio de artesano -el aprendizaje del mismo- es un elemento esencial de la definición del “oficio artesanal”. El tiempo de aprendizaje es forzosamente prolongado, ya que el aprendiz tiene que conocer todas las partes del oficio para

desenvolverse como maestro artesano. La enseñanza es personalizada, y más práctica que teórica, supervisada por alguien con más experiencia.

Empleo términos como “aprendiz”, “maestro”, “oficial”, sólo para señalar el hecho de que el aprendizaje se efectúa dentro de una jerarquía, y que el aprendiz, cuando llegue al grado de oficial, enseñará a otro aprendiz y así reforzará sus conocimientos. Frederick Taylor (1993: 88) describe un proceso parecido cuando habla de las ventajas de la administración del proceso de trabajo:

“Cada uno de los obreros (artesanos) de cada uno de ellos (de los oficios) ha aprendido, prácticamente, todo lo que sabe observando a otro trabajando. Cuando era aprendiz, vigilaría a un oficial, imitaría sus movimientos, y quizá, un día, el oficial se interesaría y daría al muchacho un ligero consejo amistoso, y así, simplemente mediante observación personal y una pequeña cantidad de enseñanza incidental, aprendía el oficio, (...) vieja forma tradicional de aprender, (...) ha llegado a ello (a aprender el oficio) exactamente como lo hacía en la Edad Media, de palabra o más bien observando, no a través de la enseñanza...”

El oficio se aprende en la casa-taller del maestro artesano, lo cual permite a éste a producir, enseñar, dirigir y supervisar. Un periodo de aprendizaje largo, que puede abarcar años; el conocimiento de todas las partes del proceso productivo; un aprendizaje predominantemente práctico, supervisado; la organización o estructura del oficio, jerarquizada, mediante la cual se trabaja y se transmiten y adquieren conocimientos; y la observación y la imitación como procesos fundamentales, son características de la forma de aprendizaje del oficio de artesano.

Uso y control del ritmo de producción.

A la forma de aprendizaje del oficio está aunado el uso y control del tiempo y ritmo de trabajo. Aunque el oficio artesanal y el trabajo fabril coexistan en el tiempo histórico y sus productos compitan entre sí, el uso del tiempo de trabajo es diferente. En una fábrica los ritmos de producción y el uso del tiempo están fundamentalmente determinados por exigencias de la producción: productividad, estándares de calidad, optimización de recursos, etc. En un taller artesanal la manera de usar ritmos y tiempos de trabajo dependen, además y de forma importante, del conocimiento del oficio que necesitan adquirir los aprendices.

Así, el aprendiz, que algún día tal vez será maestro y tendrá su propio taller, será conocedor de las habilidades y tiempos de trabajo. Braverman (1996), quien desempeñó trabajos artesanales y del sector servicios antes de hacer sociología del trabajo, cita a David Landers (1969: 58, 59) para ejemplificar este uso del tiempo de trabajo:

“el fabricante que quería aumentar el producto tenía que obtener más rendimiento del trabajo ya contratado (...), mientras que el tejedor doméstico (...) eran dueños de su tiempo empezando y deteniéndose cuando lo deseaban”

Por las razones citadas arriba, la supervisión del proceso productivo también adquiere características peculiares a la definición genérica del oficio de artesano; debido a que la supervisión, para un número relativamente pequeño de aprendices-ayudantes, si se le compara con la de obreros en una fábrica, permite una enseñanza y una práctica más personalizada y cumplir objetivos de producción y aprendizaje.

El taller.

El oficio de artesano se aprende y desarrolla en el taller, el lugar típico de la actividad artesanal. El taller puede, por lo general, ser también la casa del maestro artesano, y el lugar donde se venden “al público” los productos elaborados. Las relaciones sociales en el taller son diferentes a las de la fábrica, lugar típico del obrero. Estas relaciones están condicionadas por el tipo de producto que elaboran, el número de trabajadores, el de supervisores o capataces, la división del trabajo, etc. A todos los factores propios de las relaciones sociales que se dan en el lugar de trabajo del artesano se les pueden llamar “el taller”.

La técnica manual.

Algunos autores consultados¹ destacan el aspecto de la “creatividad artística” como otro elemento de la definición del oficio del artesano: es la oportunidad para el empleo de la imaginación y de capacidades “creativas” que permiten la elaboración de un producto único y “original”; la relación estrecha entre productor y artesanía; las artesanías como productos entre el objeto de uso cotidiano y el objeto de arte.

Coincido con Novelo (1976) en situar a la “técnica manual” como la característica esencial de cualquier producto artesanal. Esta característica permite “crear” un producto de contenido estético y nuevo, no importando si existe un modelo o patrón. Un artesano puede producir artesanía de plata basándose en diseños y formas de elaborar joyas con plata ya establecidos; sin embargo, sobre esta base se pueden producir otros diseños y técnicas. De esta

¹ Se refieren a este elemento de la definición del artesano como “sensibilidad innata” (Marín de Paalen, 1976), como “oportunidad para la creatividad en el trabajo” (Gelles y Levine, 1996), como “sensibilidades, emociones y formas de expresión de que es capaz el hombre” (Rubín de la Borbolla, 1974) Estos autores emplean esta categoría para diferenciar las artesanías de objetos similares que son imitaciones o producidos por la fábrica.

manera, no importa que el diseño del objeto producido sea aprendido, el productor se lo apropia y obtiene de su trabajo, una marca, un “sello” distintivo.

La técnica manual se refiere pues, más a las capacidades productivas que a las “creativas”. El proceso de producción se “pone en manos” de los artesanos, no importando que durante el proceso se utilicen aparatos o herramientas; la parte más importante, la definitiva, del proceso de producción de un objeto artesanal implica destrezas y habilidades manuales productivas, detalles y minucias de la producción.

Un aspecto de la técnica manual es lo que llamo la *creatividad* o *autenticidad*: la impresión, en el objeto producido, de la imaginación, la experiencia y las capacidades artísticas inherentes a la personalidad del productor, dado su ambiente social y cultural. El otro aspecto de la técnica manual que considero es la *originalidad* del producto, que significa que los productos no son repetidos, no son idénticos a otro (como en el caso de los productos en serie) y que cada uno de ellos es elaborado, al menos en su parte artesanal, individualmente.

La destreza y la capacidad de los productores de artesanías – y muchas veces el precio de los productos artesanales- se pueden medir por el acabado, la irrepetibilidad y la originalidad de sus creaciones. Inclusive la belleza- su valor estético -de tales creaciones está determinada por la técnica manual empleada en ellas.

Hasta aquí he hablado de los elementos de la definición del oficio del artesano, de una *definición general* de la actividad artesanal y podemos concluir que el oficio del artesano es aquella actividad económica productiva que requiere para su desempeño un aprendizaje prolongado, personalizado y supervisado, basado en la práctica. Las características de este aprendizaje son

necesarias para conocer las partes y procesos del oficio. Éste se realiza en un taller, generalmente la casa del maestro artesano, y el ritmo y la supervisión del trabajo en el taller son determinados por exigencias de producción y enseñanza. La técnica manual empleada produce un objeto único- *original* -y de valor estético en tanto lleva impresos la imaginación, destreza y experiencia de los productores- *auténtico*.

Aunque nos recuerda la actividad artesanal la organización social precapitalista, medieval, se trata de formas sobrevivientes en la sociedad actual. Cabe destacar el hecho de que se trata de una actividad que tiene raíces en formas y modos de producción anteriores y sobrevivientes a la irrupción de la primera revolución industrial (principios del siglo XIX, cuando la fábrica y el trabajo fabril empezaban a sustituir al taller artesanal), y que aún *subsiste* en esta época.²

Las variaciones y particularidades de cada uno de los elementos de la definición del oficio del artesano forman diferentes clases o especies de artesanos.

En el siguiente apartado describiré tres tipos de producción artesanal, los cuales me servirán para construir una clasificación de los diferentes tipos de Artesanos Urbanos, según las diferencias entre ellos para desempeñar su oficio.

Tres tipos de producción artesanal.

Max Weber (1974) identificaba varios tipos de artesanos, basándose en la posibilidad de la coexistencia de numerosos factores de clasificación en un mismo tiempo y espacio: para la industria de “libre producción para los

² “Junto a las miserias modernas, nos agobia toda una serie de miserias heredadas, fruto de la *supervivencia* de tipos de producción antiquísimos y ya caducos (...) No sólo nos atormentan los vivos...” K. Marx, introducción a El Capital.

clientes”, al tipo *Stor*, quien trabaja en casa de quien paga el trabajo; al *Lohnwerk*, quien trabaja por salario; y al *Preiswerk*, quien posee herramientas, materia prima e instalaciones de trabajo.

Los criterios de diferenciación son la propiedad de los instrumentos de trabajo, de la materia prima, y el lugar donde se trabaja. Estos criterios distinguen circunstancias diversas de cómo, dónde y para quién se trabaja, lo que nos hace notar la inconveniencia de tratar a las artesanías como un conjunto generalizado y sin diferencias entre ellas.

Weber (1974: 88-94) distingue entre herramientas, aparatos y máquinas. Las *herramientas* están totalmente subordinadas al trabajo manual del ser humano, las *máquinas* son los aparatos mecanizados. Y aunque los *aparatos* todavía están al servicio del “trabajo humano”, ya ponen de relieve la “legalidad” o racionalidad de la técnica mecánica frente a la del “organismo humano” y animal.

Las diferencias entre estos instrumentos de trabajo tienen “cierto valor para la caracterización de determinadas épocas de la técnica industrial”. Así Weber puede distinguir entre un taller artesanal, uno manufacturero, y una *fábrica*³, y exponer así las relaciones y problemáticas sociales que caracterizan a cada tipo.

A partir de las investigaciones de Victoria Novelo he elaborado tres esquemas que describen tres de los cuatro tipos de producción artesanal estudiada por la autora en Michoacán en 1976⁴, los cuales consideré necesarios para los objetivos de esta primera parte.

³ La definición es la siguiente: “las explotaciones de taller 1) con apropiación plena por el propietario de los medios materiales de producción; con exclusión de los trabajadores; 2) con especialización interna de servicios; 3) con empleo de fuentes mecánicas de energía y de máquinas que exigen ser manejadas...” (Weber, 107) Nótese los criterios para describir a esta unidad productiva.

⁴ Novelo, Victoria. Artesanías y Capitalismo en México, SEP-INAH; 1976. A partir de aquí y hasta que comience la parte del oficio del Artesano Urbano, las citas y los pasajes entrecomillados provienen de este

Según la investigadora, las artesanías han estado de moda en México. Ella explica este auge en los setenta de los productos artesanales debido al “fomento de artesanías” desde instancias gubernamentales. La producción de artesanías se fomentaba como estrategia para combatir el desempleo (sobre todo en el ámbito rural) y para frenar la migración del campo a las ciudades.

También se ha venido fomentando, hasta la fecha, para construir y reforzar una idea de identidad nacional, en la cual lo relativo a las culturas indígenas, autóctonas (aunque se destaque más el pasado precolombino que a los grupos indígenas actuales) es la raíz fundamental, en tal discurso, de tal mexicanidad. Este fomento a la producción artesanal para fines ideológicos y socioeconómicos arranca y se programa desde la Revolución Mexicana.

Victoria Novelo hace hincapié en dos aspectos: primero, el de la existencia de formas de producción artesanal o tradicionales se da en un marco general de relaciones y de productividad capitalistas, como el de México en 1976, y para tal sistema social y cultural dichas producciones tradicionales son anticuadas. Segundo, el llamar “artesanías” a tan diferentes productos que guardan en sí relaciones de producción, empleo de materiales e instrumentos de trabajos diversos, y tipos de productos elaborados distintos, no es correcto⁵.

Novelo estudió cuatro formas de producción artesanales: la producción familiar (alfarería en Capula), el pequeño taller capitalista (carpintería en Cuanajo), el taller independiente (platería en Pátzcuaro), y la manufactura (dos

texto; prácticamente la descripción de estos tres tipos de producción artesanal se encuentra entre las páginas 108 y 225.

⁵ Novelo señala que lo que el Instituto Mexicano del Comercio Exterior reportó en esos años globalmente como “artesanías” -“industrias manufactureras diversas, donde figura la joyería de plata y oro, que es lo que más exporta este sector, junto con instrumentos musicales, cerería, artefactos de carey, concha y coral, juguetes y estatuas, pinturas artísticas...” (Novelo:87) no era lo mismo que lo que, por ejemplo, el Instituto Nacional Indigenista, consideraba bajo este rubro: para el IMCE se tratan más bien de productos manufacturados antes que indígenas o tradicionales.

variedades: textiles y tapetes de henequén). Para los fines de mi trabajo considero útiles sólo las tres últimas.

Pequeño taller capitalista.

Las características generales del tipo *pequeño taller capitalista*, en el cual se producían muebles corrientes, pero principalmente mueblería fina, son las que siguen:

Empleo de “instrumentos movidos por motores eléctricos”, es decir, aparatos. Lo que propicia la utilización de “mano de obra no especializada” que desempeña una actividad simple, mecánica, en ciertas fases del proceso de producción.

El patrón es el especialista en aquellas partes del proceso productivo que llamo “artesanales”, aquellas fases que requieren “habilidad y aprendizaje” especializados. El “carpintero”, a la vez maestro artesano y patrón, centra su actuación en las partes de la producción de la decoración y retocados finales, y es precisamente por esto que el producto final tiene un carácter “artesanal”: por la técnica manual: la especialización a pesar del uso de aparatos.

Las relaciones de producción son capitalistas: se trata de una relación “patrón-asalariado”. El maestro artesano es dueño de las instalaciones, de los medios de producción y de la “habilidad que se requiere para el oficio”. Sin embargo, los peones pueden desarrollar trabajos por su cuenta, conforme van aprendiendo el oficio, empleando sus propias herramientas. El dueño carpintero divide el trabajo que se le encarga entre sus peones.

El tipo principal de consumidores de este tipo de producción son “anónimos”, es decir, los productos no llegan directamente a manos del consumidor último. Las mercancías ‘trabajo’ y ‘mueble’ se encuentran en un mercado capitalista de una sociedad de consumo.

Taller independiente.

Los elementos característicos del tipo *taller independiente* de joyería de plata son las siguientes:

Las herramientas, las fases del proceso de producción, la duración del mismo, la destreza y “laboriosidad” requeridas, el desgaste físico, permiten a la autora identificar esta forma de producción artesanal con el taller de la fase de la libre concurrencia del siglo XIX, posterior a la fase del taller gremial colonial. No obstante, el “taller individual” se encuentra dentro de un marco de relaciones capitalistas de producción.

Es un “oficio” heredado, tanto por lo dicho antes, como porque muchos maestros heredaron el oficio de sus antecesores. La técnica empleada tiene sus más profundas raíces en el antiguo taller gremial colonial.

La persistencia de la técnica manual en la casi totalidad del proceso productivo hace atractiva esta “artesanía”, sobre todo cuando se comparan los productos del taller independiente con los industriales o los de la manufactura: “lo que se aprecia en ellos es el trabajo manual, el diseño artístico y la originalidad”.

El equipo de producción está constituido principalmente por herramientas, y si existen peones, éstos rara vez son asalariados, debido a la preponderancia e inconvenientes de esta técnica manual. No existen aquí pues, relaciones capitalistas de producción, ya que ayudantes, en el caso de que los hubiera, serían de un número insignificante para propiciar una considerable división del trabajo.

Se producen objetos suntuarios, cuyo precio reflejaría el tiempo de trabajo y la destreza empleados, por lo que los consumidores de este tipo de productos artesanales pertenecen a una élite que “valora los productos por su creatividad, belleza y técnica”; son una minoría que compra prestigio. Así, el contexto en

que generalmente se desarrollan estos “talleres independientes” es urbano – turístico.

Aunque los diseños de este tipo de artesanía pueden estar basados en diseños “tradicionales y mestizos”, la técnica permite la creatividad y el uso de la imaginación, lo que hace que los productos elaborados puedan ser reconocidos por sus hacedores sin que lleven una marca o un sello.

La manufactura.

Por último, el tercer tipo de producción artesanal es el de *manufactura*. Novelo estudió dos variedades: en la *manufactura combinada*, la elaboración de un producto se combina con otra sirviendo de materia prima: la producción tradicional de textiles que servirá para producir prendas de vestir, por ejemplo. En la *manufactura orgánica* se produce un artículo completo, y el fin de cada fase del proceso productivo es el inicio de otra. Todo en el mismo taller: la producción de tapetes de henequén. En términos generales, las características de la *manufactura* son:

Se origina a partir de un *taller independiente*. Éste proporciona la técnica manual.

El dueño es quien administra, compra materias primas, vende los productos, y no participa en el trabajo de producción (si lo hace es en el diseño, rara vez, y en la supervisión, esto último relacionado más con la administración que con la producción) Los obreros pueden estar especializados en algunas partes del proceso productivo, pero desconocen la totalidad del mismo.

Lo que aquí es más “capitalista” son las relaciones de producción, antes que las herramientas o formas de producir empleadas.

La técnica manual, una vez más, es esencial en este tipo de “mercancías artesanales”, ya que es la razón de su consumo. Aunque la cooperación basada en la división del trabajo sea principal, el “oficio manual sigue siendo la base

del proceso de producción”. Mientras más manual sea la técnica, mayores son las posibilidades de persistencia de los productos de la manufactura.

Los consumidores típicos son personas que pueden pagar los precios de objetos suntuarios que han sido elaborados manualmente. Los compradores al mayoreo son tiendas de las grandes ciudades del país, especialmente las turísticas.

El *taller* y la *manufactura* están íntimamente relacionados. Cuando el primero se transforma, puede hacerlo de dos maneras: o se convierte en una manufactura y el maestro en dueño y los ayudantes en empleados; o desaparece y maestros y ayudantes se convierten en asalariados.

Me permito recalcar que la esencia de cualquier forma de producción artesanal -lo que hace que ésta permanezca- es la técnica manual de la que se ha hablado en cada uno de los tipos aquí descritos. Dos de los tipos estudiados por Novelo producen mercancías suntuarias y esta calidad de “objeto suntuario” la provee el empleo de una técnica manual: el ser objetos elaborados manual e individualmente, *originales* y *auténticos*.

El oficio del Artesano Urbano.

En este capítulo abordaré algunos rasgos característicos del oficio del Artesano: su aprendizaje, el lugar de trabajo, los instrumentos y materiales de trabajo, la técnica particular. Con lo expuesto páginas atrás, describiré las generalidades del oficio del Artesano Urbano.

Instrumentos de trabajo y materiales. El trueque.

Los instrumentos de trabajo básicos y característicos empleados por los Artesanos son las pinzas: de corte, planas, y redondas. Cualquier Artesano debe saber manejarlas. El saber emplear estas *herramientas* básicas es

distintivo de los Artesanos. *Francisco*, uno de los entrevistados (cuyos nombres aparecerán en cursivas de ahora en adelante) decía:

"Si tú tienes el material y tres pinzas -que son tres pinzas-, el alambre, y una piedra, o más necesario: las piedras, lo que es otro tipo de material... puedes hacer aretes de puro "martillado"⁶, puro alambre... o equis cosa, puedes hacer maravillas (...)"

La imagen típica o característica del Artesano trabajando, es decir, produciendo, mientras vende sus productos en la calle es aquella donde lo vemos utilizando las pinzas mencionadas.

Conforme el Artesano va aprendiendo a emplear otros materiales y otras técnicas, otras formas de elaborar sus productos, también se va familiarizando con otros instrumentos de trabajo. De esta forma puede aprender a usar otras *herramientas* y hasta *aparatos*, como el pirógrafo, el taladro y el esmeril. Además aprende a manejar el instrumental para tallar piedras, ámbar, hueso, o cuerno; para hacer trabajos con plata u oro; para elaborar barro y/o cerámica; para trabajar con el cuero y las pieles.

El Artesano trabaja con una gran diversidad de materiales. Muchos de ellos ya eran empleados por las civilizaciones precolombinas⁷; pero la relación de la artesanía indígena con la de los Artesanos será abordada más adelante. Por lo pronto, no puedo decir que la Artesanía esté dentro de la esfera de lo tradicional o autóctono.

He elaborado la siguiente descripción de materiales más empleados por los Artesanos. El material fundamental es el alambre. Éste puede ser de diferentes

⁶ El alambre "martillado" o "amartillado" es una técnica para producir joyería de latón, cobre, alpaca, plata, etc., en la cual se aplasta con un martillo el material para darle diferentes formas.

⁷ Rubin de la Borbolla (1974, tomo I) elaboró una lista de materiales característicos de lo que él llamó la "vertiente indígena" y la "vertiente europea" del "arte popular mexicano". De los antiguos indígenas se heredó el uso de calabazas, caracoles, plantas, plumas, piedras, raíces, insectos, oro, cáscaras, plata, jade, concha, hueso, cuerno (¿?), madera, cortezas, obsidiana... Las materias primas del "componente hispánico-europeo" son la lana, las pieles de animales domésticos europeos, el hierro, el acero (¿?), latón, vidrio, papel, cartón, pólvora, colorantes.

medidas (del 20 o del 22) y materiales (plata, oro, alpaca, latón, cobre, etc.) Después del alambre, los materiales más "necesarios" para el oficio del Artesano son las piedras y el cuero.

Los Artesanos emplean una enorme variedad de piedras. Trabajan con obsidias (café, negra, 'jaspeada', 'coral', 'copo de nieve'), cristales de cuarzo (amatista, rosa, blanco, los más comunes, y *Adrián* los clasifica por su procedencia: 'zacatecas', 'querétaro', 'brasileño', 'arkansas'), ágatas (una amplia gama), calcedóneas o calcedonias (gris, 'panza de víbora', 'cresta de gallo'), aventurinas o venturinas, sodolitas (verde, azul), jade, jadeita, madre perla, turquesa, ojo de tigre, malaquita, granate, piedra fósil, drusa. También se cuentan dentro de lo que los Artesanos llaman *pedrería* a los fósiles, los "chuzos" o puntas de flecha, y los aerolitos o "meteoritos", y a las distintas variedades de ámbar. Con hilo de cuero, alambre y piedras se pueden hacer collares y pulseras, por mencionar los productos más característicos.

Los Artesanos también trabajan con semillas. Las más comunes son ojo de venado, guajes, platanillo, de caracol, buscahuele, java, yazquis, colorines, alubias, lágrimas de sanpedro, de girasol. Además emplean plumas de aves, y pieles de animales (reptiles como la víbora de cascabel o la iguana, avestruz, venado, cerdo, res, armadillo, jaguar, oso, ocelote, etc.)

El barro que emplean los Artesanos en pequeñas piezas de cerámica lleva el nombre del lugar de procedencia: de Bolivia, de Oaxaca, de Perú, de Real de Catorce, etc. Con este barro elaboran las piezas o "cuentas" de cerámica que luego servirán como "dijes" en collares, o como adorno en pulseras y otros productos.

El hilo que los Artesanos usan para tejer puede ser de cuero, de fibras vegetales como el "yute" o el "hemp" de cannabis, de algodón, "sintético" o

imitación de cuero. El sedal o "hilo de nailon" se emplea para hacer pulseras y collares con chaquira, piezas de barro o piedras.

Bambú, carrizo, madera, conchas, chaquirón, cristales, vidrio, oro, plata, son otros materiales empleados. El cuero, los huesos, los colmillos y dientes, las garras, de animales, son apreciados en los productos Artesanales. Las vértebras de víbora y los cascabeles del crótalo podemos verlos aplicados en alguna mercancía Artesanal.

Los materiales se obtienen en muchos lugares y de diferentes formas. En la ciudad de México, los centros más importantes de distribución de materiales son el mercado de la Merced, el del Chopo, Tepito y la Lagunilla. Allí encontramos diferentes tipos de materiales, predominantemente al mayoreo; son lugares "*donde llega de todo*". También se consiguen las materias primas en su lugar de procedencia, por ejemplo, los "chuzos" y cristales de cuarzo en Real de Catorce, el ámbar en Chiapas, el barro negro en Oaxaca, etc., *Martín* lo dice de esta forma:

"me voy a Oaxaca, me compro barro. (...) si ando en el Centro, también se venden muchas cosas, (...), el ámbar que traigo (...) estuve en Puerto Escondido, y llegó el indio vendiendo ámbar, entonces yo compré ámbar, lo armé, le puse su plata y toda la onda, y ahí traigo ámbar (...) y así en muchos lados..."

En las áreas turísticas como en San Cristóbal de las Casas en Chiapas, además pueden conseguirse pieles, plumas, garras, y colmillos de la fauna del lugar. Esto lo ilustra *Adrián* de la siguiente manera:

"también viene uno aquí (a Real de Catorce) porque (...) de aquí se lleva uno los chuzos, hace el trueque, el cambalache ¿no? (...) llevarse dos tres pieles de víbora, cascabeles, infinidad, qué sé yo, o, también de cosas viene uno a llevarse de aquí..."

El *trueque* es una forma de obtener materias primas entre los Artesanos. En esta operación no se usa el dinero. Se intercambian materiales entre ellos, y esto permite que los Artesanos involucrados en la operación puedan trabajar con productos de variada procedencia y de distintos lugares, “*se da a conocer lo que no hay en un lugar, y lo que no hay en otro*”, como *Gabriela* trató de explicar. Así, en Monterrey vemos que un solo Artesano tiene trabajos hechos con ámbar de Chiapas, con barro de Oaxaca, cerámicas peruanas, y “chuzos” de Real, por dar un ejemplo.

El intercambio de productos es también muy frecuente. El trueque permite tener un *puesto* variado. El “puesto” (o la “manta”⁸) es el nombre que los Artesanos dan a las mercancías que venden, y también el lugar donde lo hacen. Al decir: “Estaba en el puesto” se quiere decir “Estaba en el lugar donde vendo”, y al decir: “Tengo bien reducido el puesto”, se quiere decir: “Tengo pocas mercancías”.

El trueque sirve para “rellenar el puesto”, en el sentido de vender productos elaborados por el poseedor de ese puesto y por otros Artesanos de otras zonas. El trueque está relacionado con lo que llamo *reventa Artesanal*, que no es más que la existencia en el puesto de mercancías que el Artesano dueño no elaboró, pero que obtuvo mediante el intercambio que realizó con los productos que otros elaboran. *Arturo* proporciona un ejemplo de este tipo de reventa basada en el trueque:

“hay unos que se dedican a hacer los “soles” (...) a ese chavo (al que hace los “soles”) yo le cambio piezas también, le cambio

⁸ Le llaman “manta” porque es típico el uso de un pedazo de tela donde colocan los Artesanos sus mercancías cuando venden. Cuando un Artesano dice: “me tendí” significa que instaló el puesto, que colocó la manta en un lugar determinado. Por ejemplo: “Llegué a Guadalajara y luego luego me tendí por el Hospicio Cabañas”. “Tenderse” también significa dirigirse hacia un lugar o hacer algo con determinación: andar tendido sobre un billete. Esto es parte del código de lenguaje usado por los Artesanos (del cual se hablará en la siguiente parte), código que no necesariamente es exclusivo de ellos, sino que es compartido por otros grupos que dependen de su existencia en la calle.

pedras (...), la reventa puede ser eso: los soles así, sin nada de eso (y señala los productos que él elabora)”.

Hay algunos trabajos de un Artesano que requieren más tiempo y destreza que otros, por ejemplo: aquel que se dedica a elaborar bolsas o zapatos de piel, necesariamente emplea más tiempo que quien elabora collares de chaquira. Precisamente por el tiempo de trabajo invertido en ambos diferentes productos, tienen precios diferentes en el mercado, y siempre es más fácil vender collares de chaquira en quince pesos, que mocasines de cuero en doscientos. Por lo tanto, como los Artesanos además de producir también requieren tiempo para vender sus productos y cuidar el puesto (Como *Carlos* ilustra: “yo traigo un montón de reventa (...) porque no puedes hacer todo (...) es que mira, el vender y el hacer: haces una cosa o haces otra...”), recurren al trueque con otros Artesanos para proveer al puesto de diversidad, y aunque estos productos no elaborados por el propio Artesano son resultado de un intercambio, esto no resta *originalidad* ni *autenticidad* a las mercancías que vende, ya que, en cierta medida, el Artesano intercambia productos de calidad semejante a los que él elabora.

Hay otra forma de reventa basada en el trueque, que es la mercancía que existe en un puesto producto de un “*taller manufacturero Artesanal*”. En este taller se elaboran productos de menor calidad que los elaborados por los Artesanos *independientes*, porque opera bajo una división del trabajo, que aunque mínima, fragmenta el conocimiento total del proceso productivo, como sucedía con el tipo manufacturero estudiado por Novelo.

Aquí también es un Artesano propietario del taller quien supervisa y dirige el proceso productivo y quien realiza las partes “artesanales” de dicho proceso, éste completado por la ayuda de ayudantes (también llamados “*chalanés*”) quienes desempeñan tareas simples.

El caso de la producción de machetes cubiertos con plastilina industrial “epóxica” es característico. Uno o dos ayudantes se encargan de “empastar” o “rellenar” la funda y el mango del machete, y es el Artesano quien elabora los detalles que dan la calidad de Artesanía al producto resultante. Este tipo de reventa funciona: *“la gente que vende muy barato es porque tiene trabajadores (...), tiene un taller.”*

Hay que destacar el siguiente hecho con respecto a la *reventa de manufactura*: el revendedor, la persona que vende estas mercancías, generalmente no produce mientras vende -como lo hace el productor independiente para aprovechar el tiempo-, porque otros lo están haciendo en el taller. Sin embargo, la persona que está vendiendo con un puesto tal, puede ser un ayudante o el Artesano dueño del taller. En ambos casos se trata todavía de productores.

Hay de hecho un tipo de revendedor que se asemeja al Artesano *manufacturero*, porque obtiene sus mercancías del trabajo de Artesanos aprendices ayudantes de algún taller *manufacturero*, los cuales trabajan por encargo, por pieza, o hasta por salario, para este tipo de revendedor. Como se puede inferir, estos ayudantes todavía no realizan su “obra maestra”, es decir, todavía sus creaciones no tienen la calidad de la que el maestro Artesano puede presumir, por desconocer la totalidad del proceso productivo.

Este tipo de reventa proviene de productos hechos casi en serie, en grandes cantidades, sin la especialización que demanda la producción del Artesano *independiente* o el *manufacturero*, y éstos pueden comprar esta reventa también para “rellenar” el puesto. Dichos productos no pueden competir con los elaborados por los mismos Artesanos y se compran para eso, para rellenar el puesto, y así abordar un mercado de consumidores de productos baratos, de moda, lo que algunos consumidores llaman “colguijes”. La reventa en este

caso es la producción y/o venta de “*mexican courios*”⁹, de productos que no llevan en su elaboración ni la destreza ni la habilidad propia de la *reventa Artesanal* o de la *manufacturera*.

En sentido estricto, los revendedores son comerciantes. Un Artesano puede vender sus productos, los de la *reventa Artesanal*, los de la *reventa de manufactura* y los *mexican courius* obtenidos por el trueque. También puede vender este tipo de mercancías de ínfima calidad, estrictamente conocido por los Artesanos como *reventa*, la cual se elabora en serie, con materiales corrientes, y que generalmente sus productores tienen muy poco que ver con los Artesanos o las artesanías. Este *revendedor* que encontramos camuflado entre los Artesanos no es un productor, él vende los productos de otros. Es el caso de los dijes de metal que se hacen en serie, y los cuales sirven para ser combinados con collares de cerámica, o el caso de los collares hechos con “cuero” sintético.

Oscar resume la definición de este tipo de “reventa”: “*siendo revendedor en lo único en que trabajas es en poner tu manta*”. Una situación frecuente que permite distinguir entre un Artesano y un revendedor comerciante “Artesanoide” es aquella en la que alguna mercancía que un revendedor vendió se rompió y el revendedor no puede arreglarlo. Entonces el consumidor lleva el artículo roto a un Artesano y éste lo arregla inmediatamente, porque él sí es productor y sabe, obviamente, como arreglarlo. Esta situación es mencionada por varios de los entrevistados.

⁹ “Lo producido así no es arte popular ni artesanía manual, ni producto francamente industrial...” así se refiere Rubín de la Borbolla respecto del *mexican courios*, en su texto ya citado. Marin de Paalen (1976: 59, 60) considera a estas mercancías como “piezas de un gusto deformado y dudoso (...), producto sin historia, híbrido y feo, (...) feo por carecer del alimento básico (...) la educación estética, (...) la del pensamiento, corazón y de las manos” etc., etc. Considero que estas definiciones se asemejan al tipo de reventa que estoy describiendo.

Al preguntarle a *Martín* si el número de Artesanos ha aumentado, éste contesta ilustrando el punto del que hablo:

“Sí, sí, hay mucha gente nueva (...), pero es lo que te digo: no todos llegan a ser Artesanos... hay gente que... pos no sé, son “burgueses” y vienen disfrazados... y se meten con la banda y ven lo que se vende... van, compran un guato de cosas, y ya: se tienden y ya son Artesanos ¿no?, con la facha y todo eso... y no es cierto, pero eso (señala hacia su puesto) es lo que nos diferencia, nuestros trabajos ¿no?, de un Artesano, que te digan: ‘no, ps engárzame esta piedrita’, pos papas, ra-rá (y con las manos hace la mímica de trabajar con las pinzas)”

Según algunos Artesanos los revendedores no productores los afectan porque venden artículos semejantes, parecidos a los de los Artesanos, a precios muy bajos, y porque pueden saturar el mercado con este tipo de productos “Artesanoides”. Además hacen que se considere a los Artesanos sólo en su dimensión de comerciantes, como vendedores ambulantes, y opaca su calidad de productores.

Por otro lado, hay Artesanos quienes dicen que la calle es de todos y que esta reventa a veces ayuda a que las Artesanías sean mejor valoradas y más apreciadas al compararlas con los artículos de la reventa comercial.

Aprendizaje.

Un Artesano puede aprender el oficio con familiares que lo sean, de amigos que producen Artesanía Urbana, o trabajando como ayudantes, o simplemente observando cómo producen otros que pueden ser vistos comúnmente en la calle mientras venden.

Oscar, por ejemplo, tiene dos hermanos que son Artesanos, y de una de ellos aprendió la técnica para trabajar el hilo de cannabis. Igual *Carlos*: aprendió a trabajar el cuero con un hermano que a su vez le ayudaba a un amigo a coser

artículos de piel. Esta forma de aprender el oficio me recuerda la organización artesanal familiar tradicional, aunque dista mucho de ser una unidad familiar productiva organizada; más bien se trata de una asociación de productores, antes que taller familiar.

He conocido familias que se dedican a la Artesanía Urbana bajo esta condición de socios productores, independientes, o bajo la relación de aprendiz (hermano menor, sobrino) / maestro (hermano mayor, tío; por ejemplos) Es difícil encontrar casos donde los padres sean los maestros Artesanos y transmitan sus conocimientos a los hijos, por razones culturales, y una de ellas es que la Artesanía Urbana es un oficio que apenas tiene una generación de existencia (30 años)

También este oficio se aprende en el grupo de amigos cotidianos. Frecuentemente los futuros aprendices son conocidos de antemano por los Artesanos, por estar dentro del círculo de amigos y conocidos del barrio, colonia o ciudad donde pasa más tiempo o es originario el maestro Artesano.

El futuro aprendiz conoce a un amigo quien lo invita a trabajar como ayudante en el taller de algún artesano (Urbano o tradicional) Si trabaja en un taller tradicional, aprenderá algo de la técnica empleada allí y estos conocimientos podrán servirle para iniciarse en la Artesanía Urbana; situación poco común, por cierto. Si trabaja en un taller de Artesano, entonces también aprenderá, además de la técnica, lo relativo al oficio del Artesano Urbano.

Hay lugares y épocas en los cuales los Artesanos necesitan ayuda para “cuidar el puesto”, para vender sus productos. Estas situaciones se concretizan en ferias (la de Tlacotalpan, Veracruz, por ejemplo), eventos multitudinarios (conciertos, por ejemplo), eventos culturales (el festival Cervantino de Guanajuato, por ejemplo) Estos ayudantes, además de aprender a sortear los inconvenientes de vender en la calle, pueden aprender la producción de los

artículos Artesanales haciendo trabajos simples encargados por el Maestro. Estos trabajos se van haciendo más complicados a medida que el *chalán* pasa más tiempo como ayudante de un Artesano experimentado.

Entrevisté a Artesanos quienes aprendieron el oficio sólo observando a los Artesanos en el lugar donde venden sus productos mientras los elaboran, en la calle. Estos aprendices van entrando poco a poco en el mundo callejero de los Artesanos y van aprendiendo, mediante la observación atenta y la imitación, cómo se van produciendo y vendiendo las Artesanías. *Francisco* dice al respecto:

“Las Artesanías empecé viendo a los demás muchachos Artesanos... a los más viejos (...) los estaba yo viendo y ahí empecé (...) o andaba... en la calle... me llamó un muchacho que se llama Juan, me dijo que le hiciera yo cien cruces y de ahí compré yo mi material...”

No basta la observación, se necesita de la práctica, no sólo para mejorar la técnica que se está aprendiendo -con más frecuencia y básicamente la del trabajo de joyería con alambre, *pedrería* y cuero- sino también para poder desarrollar un *estilo* propio. *Martín* describe este período de práctica desde su experiencia personal:

“Como a los veinticinco más o menos (empecé) ...a practicar, porque cuando empecé no fue así luego luego, así de que... aprendí a doblar (trabajar con el alambre) y luego luego sino de que tardé unos meses, unos encerrones, doblando alambre, echando a perder alambre, y ya después poquito a poquito ¿no? (...) va evolucionando tu trabajo...”

Existe el caso de los vendedores ambulantes que ofrecen su mercancía en el mismo sitio donde están *tendidos* algunos Artesanos. Observando el trabajo de los Artesanos y de la convivencia de compartir la calle con ellos, estos

vendedores pueden llegar a cambiar la mercancía que venden: revenden entonces Artesanías y de aquí pueden aprender a producirla. El caso de *Nacho* es el ejemplo del extranjero que no sólo ve que la Artesanía es más remunerada y por eso compra Artesanía para revender; también es el caso del comerciante que se interesa en producir lo que vende.

En otoño de 1993 conocí a cuatro jóvenes que vendían cassettes, flores y semillas en el cruce de las calles de Morelos y Escobedo, en la zona adoquinada de Monterrey, lugar donde se *tendían* algunos Artesanos. Estos cuatro jóvenes aprendieron a hacer Artesanías por medio de la observación y la convivencia con estos Artesanos. Algunos otros lugares en las calles de Monterrey donde podemos encontrar Artesanos son afuera de la Pulga Mitras, en el puente San Luisito, y en algunos puentes peatonales de ciudad universitaria.

Ya siendo Artesano, el aprendizaje continúa “viendo a los demás”, pero también recibiendo ayuda extra, un poco de “enseñanza incidental” (Taylor dixit), o en palabras de *Martín*:

“los ‘tips’ nada más ¿no?, siempre hay alguien que se acerque y te diga: ‘mira, te enseñó este amarre, este dobléz...’ y ya tú lo practicas...”

El oficio se aprende entre la *banda*, recibiendo ‘tips’, asesoría, consejos de parte de otros Artesanos. Ya había resaltado antes la importancia del trueque de materiales y productos. Pues también los conocimientos se intercambian por otros o por materiales o productos. También se aprende analizando los productos de otros Artesanos (ver al respecto la parte sobre la *versatilidad* propiciada por la *reventa Artesanal*, *infra* pág. 35)

El período de aprendizaje del oficio del Artesano es largo, por lo dicho en capítulos anteriores, y porque el Artesano sabe un poco de todo. Es decir,

debido a la *versatilidad* mencionada, el Artesano siempre está aprendiendo: a trabajar con nuevos materiales, con nuevas técnicas, a modificar lo aprendido, etc. Los Artesanos que más saben, aquellos que proporcionan la “enseñanza incidental”, son individuos que conocen más técnicas, los que conocen el trabajo de más y diferentes materiales, y quienes además tal vez estén aprendiendo algo nuevo. Son los que saben trabajar con el alambre, con las pieles, con la plata, con el ámbar, con las semillas, etc.

De esta forma, dadas las características de la producción de Artesanías -su carácter *versátil*- el aprendizaje es largo, y los Artesanos más experimentados, al exhibir su técnica particular de producción, su *estilo*, en la calle, mientras venden, reproducen el grupo social de los Artesanos. Hay que resaltar que aprender el oficio de Artesanos es “*una cuestión de la calle*”, basta con lo expuesto hasta aquí para confirmarlo. Esta vinculación con la calle es lo que pienso que origina el nombre de Artesanía Urbana.

Factores del oficio.

Al hacer la pregunta de por qué se escogió esta actividad productiva como medio de subsistencia, los entrevistados dieron respuestas que pueden agruparse en tres factores que propician el inicio y ejercicio del oficio de los Artesanos Urbanos:

- a) La remuneración económica.
- b) El control y ritmo de producción y comercialización de las Artesanías.
- c) El estilo de vida que acompaña el desempeño del oficio.

Esta enumeración no implica orden jerárquico en la importancia de un factor sobre otro; según sean las circunstancias económico-culturales que rodean a un futuro aprendiz de Artesano, un factor puede ser más decisivo que otros.

Adrián era vendedor de relojes y vio que en la Artesanía podía encontrar una mayor remuneración económica por su trabajo:

“como aquí (en el Estado de México) el reloj subió de precio..., pues esto deja más, deja más remuneración ¿no? O sea no le puedes ganar un cien por ciento (a la venta de relojes y pilas) y esto (la Artesanía) por lo menos te deja un sesenta por ciento ¿no? Depende de la chamba que le meta uno también ¿no?”

Aunque el aspecto económico es una condición *sine qua non*, no es una condición única ni determinante. Hay veces que los Artesanos pasan por rachas donde sus productos se venden mal, además de los inconvenientes de un “estilo de vida *nómada*”, viajando constantemente: y siempre existe la posibilidad de un empleo u otro tipo de actividad económica que no implique estos inconvenientes.

Nacho, quien estaba en la etapa de transición de revendedor de Artesanías a la producción de ellas, explicaba que no sólo estaba en la Artesanía por la remuneración:

“llevo años con lo que es la compra – venta ¿no? (...) ya estoy un poco aburrido de esto ¿no?, pues más bien me interesa empezar a hacer algo por mí mismo, crear algunas cosas (...) el alambre, ponerle un cuerito ¿no? a las cosas... un poquito algún engarce por ahí, pero pos para empezar ¿no?, no puedo pedir mucho más tampoco... pero sí tengo interés y ganas de ponerme de veras... Económicamente no es lo más interesante, es mucho más interesante seguro “truequear” cosas y revenderlas y todo esto, pero personalmente (revender) no tiene mucha satisfacción ¿no?, sinceramente...”

El segundo factor está relacionado con las características propias del oficio (y también con el tercer factor): no hay horario fijo, ni patronos o gente que supervise sistemáticamente el trabajo. El control del ritmo y los tiempos de producción está influenciado por el estilo de vida, por la cultura que implica el

oficio del Artesano Urbano. *Arturo*, al igual que *Oscar*, prefiere la Artesanía a tener un empleo, porque en la Artesanía ellos son “sus propios jefes”:

“Yo trabajaba en una fábrica y la verdad ganaba muy bien (...), ganaba hasta setecientos, ochocientos pesos semanales, yo era de eso de... tratamiento de agua (...), lo malo es que no me gustó que tenías que estar en un horario fijo, te tienen que estar mandando y aquí... si quieres vendes, si quieres no vendes y nadie te dice nada...”

Se produce con diferentes fines: para subsistir, para ahorrar dinero, para mantener un estilo de vida. En el oficio del Artesano, los factores mencionados denotan circunstancias sociales que propician la inserción de un individuo en el oficio y cultura de los Artesanos.

Estas condiciones sociales, las cuales están relacionadas con los factores del oficio, aseguran la existencia y reproducción del grupo, y por lo que he dicho hasta aquí, se dan en un ambiente económico y cultural propio de los tipos de concentraciones urbanas mencionadas en la página 88.

El taller del Artesano.

Se puede producir en la calle o en el taller. Ya he insistido sobre la importancia de la calle como el lugar de trabajo de los Artesanos (*Arturo* nos recuerda: “*donde vendes estás trabajando, y haces todo... claro, ya cuando llegas a la casa... puedes soldar...*”)

El lugar de producción que podríamos llamar “taller” se localiza, primero, en la casa del Artesano. En la casa-taller es posible emplear *aparatos* para producir Artesanías, y se tienen disponibles *herramientas* y un volumen de materiales que no pueden llevarse al puesto. Dada la característica movilidad de los Artesanos de una ciudad a otra, es decir, el *rol*, un cuarto de hotel o de una pensión pueden ser acondicionados temporalmente como un taller.

La casa-taller es un lugar cómodo para un Artesano que vive solo. Hay el caso de Artesanos que tienen familia, y no es imposible considerar que la esposa o los hijos puedan ayudar en la producción o venta de las Artesanías. Sin embargo, aunque Novelo detalla una organización productiva artesanal, para el estudio del oficio de los Artesanos no la considero todavía significativa, ya que en el caso estudiado por Novelo, se trataba de un oficio heredado y con finalidades y tareas colectivas bien definidas. En el caso de los Artesanos Urbanos, por razones expuestas arriba, es difícil encontrar casos con hijos con edad suficiente para poder pensar en una organización familiar (de padres e hijos) debido a que si bien existen Artesanos con hijos, éstos son muy pequeños para aprender el oficio y desenvolverse como aprendices herederos del oficio.

El tipo de taller más común, entonces, es el del Artesano *independiente*, quien vive solo o con su pareja. También existe el taller de Artesanos *independientes* que viven juntos o hacen de la casa de un Artesano el taller para producir artículos de manera individual. *Mario* ilustra este tipo de taller:

*“nosotros tenemos un taller de madera, trabajamos la madera (...)
Somos varios... varía (el número de Artesanos en el taller...) Somos
tres nada más (ahora), hacemos trabajos a nivel individual y los
vendemos al público...”*

Este tipo de taller de Artesanos que hacen trabajos individuales facilita pagar los gastos del taller o de la casa, así como compartir instrumentos de trabajo y materiales, y más que nada, propicia el desarrollo del *estilo* particular así como de la *versatilidad* de los Artesanos. En este tipo de taller no existe la división del trabajo, porque no hay una producción en conjunto, son producciones individuales.

Existe otro tipo de taller que he llamado *manufacturero*. La existencia de ayudantes o *chalanes* es esencial. Algunos Artesanos entrevistados (*Francisco, Carlos, Arturo*) se iniciaron en este oficio como ayudantes de un taller de este tipo. *Martín* nos da un ejemplo somero del funcionamiento de este taller:

“*si tengo cuatro trabajadores (puedo decirles): ‘tú, corta esto así, el bambú córtalo así’ o la piel a otro (ayudante): ‘tú corta tiras así’, entonces yo nada más armo todo, o... otro que se ponga a armar y dirijo nada más... Eso es lo que hacen muchas personas que revenden...*”

En esta declaración encontramos dos subtipos de taller *manufacturero*: el primero es aquel en el cual el Artesano maestro participa en el proceso de producción en la dirección y en la parte final (el *armado*) o en las partes del proceso productivo donde se requieren destreza, experiencia y habilidades especiales; el segundo subtipo es aquel en el cual el Artesano maestro sólo se ocupa de la dirección del proceso productivo, y hay un encargado (quien correspondería a la figura del oficial artesano) de entregar el producto Artesanal terminado.

Conviene recordar que la calidad del producto terminado, en ambos subtipos, depende de la *originalidad* y la *autenticidad* invertidas en el proceso. En el segundo subtipo es más probable la existencia de asalariados, y esto, aunado a la no participación directa del maestro Artesano en el proceso productivo, propicia la posibilidad de un mayor volumen de producción en comparación con el primer subtipo.

También es más fácil que el primer subtipo pueda transformarse en un taller de Artesano *independiente*: los ayudantes pueden independizarse. Y también, el Artesano *independiente* puede regresar, ante circunstancias favorables, a la

estructura del taller *manufacturero*. *Carlos* habla de estos procesos al narrar su propia experiencia:

“Yo por ejemplo vendía en Coyoacán y aparte de eso vendía en el metro Pino Suárez, en la parte de abajo, diario... y vendía en Coyoacán... en el 87 te estoy te estoy hablando, yo vendía un millón el puro fin de semana, ... y en aquel entonces sí traía ayudantes, y era yo, pero lo únicamente que hacía eran cosas de piel y vendía muchísimo (...) Se me hace imposible (traer ayudantes ahora) porque la piel ha desmerecido, ya que la gente no la compra, era mi fuerte, puedes producir, pero dónde la colocas...”

Carlos tiene un taller individual de plata y cuero en México, dice que le gusta enseñar. O sea que se encuentra en una posición de Artesano *independiente* con ayudantes-aprendices, pero ya no se trata de *Artesanía de manufactura*, aunque en circunstancias favorables probablemente estos aprendices puedan convertirse en ayudantes de *Carlos* como *Artesano manufacturero*.

Tales circunstancias, que propician la transformación, temporal o permanente, de un taller *independiente* en uno *manufacturero* se relacionan con los consumidores de mercancías Artesanales. Como diría *Carlos*: ¿de qué sirve la gran producción si no hay quien la compre? El encargo de un pedido voluminoso o asistir a una feria importante obliga a un Artesano a contratar ayudantes para producir más mercancías en menor tiempo.

El ayudante desempeña entonces tareas simples en el proceso productivo, mientras que el maestro Artesano (o el Artesano encargado del segundo subtipo *manufacturero*) se encarga de terminar el producto y es esta fase de la producción, como ya he señalado, la que provee de la cualidad de artículo Artesanal al producto terminado. El ayudante, además, no sólo va aprendiendo lo complejo del proceso desde lo más simple, también observa al maestro Artesano hacer sus creaciones individuales y así va incrementando y

diversificando sus conocimientos. También aprende las técnicas de venta y cómo tratar con clientes “mayoristas”.

La técnica Artesanal.

Lo anterior dicho sobre el trueque y la reventa trae a colación el carácter *ambiguo*, por así llamarle, de los Artesanos como productores, el cual presenta dos aspectos. Uno de ellos es la *versatilidad productiva*, la capacidad para producir artículos diferentes (joyería, ropa, zapatos, bolsas, etc.) con diferentes materiales y técnicas manuales artesanales (tejido con hilo de fibras vegetales, joyería con alambre de plata y ámbar, producción de pipas con hueso de res, etc.), todo en una misma mano, sin ser especialistas en alguno de los artículos producidos.

Van aprendiendo más técnicas artesanales a medida que el número de materiales que van empleando se diversifica. Pueden trabajar con la plata, tallar el ámbar o la piedra, coser el cuero y la piel, al mismo tiempo; y sin embargo carecen del grado de especialización y profundidad en el oficio como lo tiene un artesano tradicional joyero o talabartero, por ejemplo. *Carlos* lo explica de esta forma:

“la (Artesanía) Urbana son pedacitos (...) o sea que no es algo bien... completo. Por ejemplo, yo tengo la plata y no sé mucho de platería, sé sólo soldar y armar algunas piezas, pero verdaderamente así trabajos artísticos de más relevancia pues no, no los tengo (...) la de nosotros es recopilación de lo que puedes hacer, de lo que puedes trabajar con tus manos en la calle, en tu casa ¿no? (...) Aquí son cosas mínimas lo que haces, cosas bonitas...”

Marín de Paalen (1976: 43, 44) dice que las características de las artesanías son la tradición y los orígenes, y el ambiente ecológico. Esta última característica es porque

“las artesanías florecen por regiones dentro de su ambiente natural, según sea la abundancia de la materia prima. Así se explica el desarrollo y la especialización en donde se encuentran grandes bancos de buenas arcillas”

Los materiales, parte esencial de las artesanías, dependen del ambiente ecológico, caracterizando así por su lugar de procedencia a los productos artesanales.

Si bien esto puede ser cierto para el conjunto de artesanías tradicionales, y aunque muchos de los materiales de los Artesanos pueden ser localizados en lugares muy específicos (como el barro negro de Oaxaca o el cuarzo potosino), esta relación artesanía- materia prima- ubicación geográfica del grupo productor es inservible para determinar el desarrollo y la especialidad, así como la procedencia o el “origen” de los Artesanos.

El Artesano utiliza una gran cantidad de materiales (y por tanto de técnicas manuales), y en su puesto tiene lo que llamé *reventa Artesanal*, productos Artesanales elaborados con otros materiales y técnicas distintas a los suyos. Por todo esto no podemos decir de dónde procede un Artesano sólo por la mercancía que vende o los materiales que utiliza. Podemos encontrar, un fin de semana en Monterrey, a Artesanos oriundos de Tijuana, Guadalajara, San Luis Potosí, Querétaro, España, o Argentina, compartiendo el mismo espacio de la calle, y algunos hasta residiendo en la ciudad.

El otro aspecto del carácter *ambiguo* de la técnica Artesanal es la especialidad o más bien lo que los mismos Artesanos llaman el *estilo* de producción: el oficio (platería, talabartería, tallado, etc.) predilecto de entre los que puede desempeñar un Artesano en su calidad de productor *versátil*.

El *estilo* puede estar fincado en el empleo de algún material preferido, en la forma de trabajar con él, y en fin, en la técnica manual que permite el mayor

desenvolvimiento de las capacidades manuales del Artesano como productor de “artesanías diversas”.

A *Oscar* lo que lo identifica es que fue de los primeros en emplear el *hemp* o hilo de fibra de la cannabis en una etapa reciente en que tal producto se ha puesto de moda. Es como *Mario* dice:

“cada compañero tiene su estilo (...), es al menos lo deseable, que cada quien tenga su propio estilo, sus propios materiales...”

Él trabaja “*exclusivamente*” con materiales “naturales”: ámbar, cuarzo, maderas de la selva Lacandona; *Carlos* estila trabajar con el cuero y la plata, *George* con la piel, y *Gabriela* con las semillas, por mencionar algunas especializaciones.

Además el *estilo* se refleja en la forma individual de producir objetos típicos de la Artesanía como son los collares, las pulseras, los aretes. Esto tiene que ver con la *originalidad* y la *autenticidad* del producto, lo que también implica su atractivo. De esta manera, aunque dos o doscientos Artesanos estén vendiendo en el mismo lugar mercancías Artesanales tan semejantes, éstas son diferentes entre sí aunque estén hechas con los mismos materiales (piedras, alambre, cuero).

Martín trata de explicar esto de la siguiente forma: las piezas

“*tienen que tener cierta variación (...) una torcida de alambre más (...), para que la pieza sea original, que no sea copia (...) porque también eso cuenta mucho (...) todos los puestos tienen un estilo, una línea.*”

Estrictamente, el término de *versatilidad* que he descrito primero, se relaciona con el de *estilo* que he expuesto después, por medio del proceso de intercambio de productos Artesanales. Si los Artesanos producen ciertas mercancías artesanales con un *estilo* particular, propio, que expresa *autenticidad* y *originalidad*, al cambiar estos productos por los iguales de

otros Artesanos, su puesto se hace variado, diverso, sin que esto reste ambas características artesanales a las mercancías del mismo.

Es debido a este tipo de trueque Artesanal, base de la citada *reventa Artesanal*, por lo que el Artesano puede empezar a interesarse en producir él mismo las mercancías que obtiene por intercambio, sin “fusilarlas”, sin que se trate de copias, como dijo *Martín* más arriba, y así tenemos que este Artesano aprende a producir otras cosas diferentes de las que ya producía, y se va haciendo así más *versátil* en su producción.

Los aspectos de la técnica manual están estrechamente relacionados con el grado de conocimiento que se tenga del proceso productivo. Mientras más conocimiento se tenga de dicho proceso, más habilidad y destreza se podrán emplear y crecen las posibilidades de introducir innovaciones y mejoras en las fases del proceso. *Martín* habla de la originalidad con estos términos:

“casi no me gusta hacer las misma piezas todo el tiempo, o sea, tiene que tener una ligera variación, aunque sea (el producto) similar (a otro ya producido), y tú veas de reojo y digas: “es igual” ... tiene que tener una variación (...), por ejemplo, de esas piezas, pues son únicas, porque yo pudiera hacer un molde y hacer cien de lo mismo... Y ya se devalúa el trabajo.”

Y con respecto a la relación entre el conocimiento del oficio y la *autenticidad* del producto, *Oscar* dice que mientras más viejo:

“más ideas, porque pos yo, ese hilo lo trabajaba con ... Mi hermana me lo manda, lo trabajaba (ella) pero muy sencillo y dije: ‘pos ya choles, le voy a meter esta piedrita, a ver cómo se ve...’, me gustó y, pos órales, ya salió un diseño (...)”

Tenemos aquí que aquellos trabajos Artesanales que son producidos en un taller *manufacturero* serán más “artesanales” mientras más exhiban las cualidades de ser objetos no repetidos, únicos, y mientras sus acabados

resalten las habilidades, imaginación y cuidados que ponen en ellos sus productores.

Habiendo ya descrito en términos generales el oficio del Artesano, y con base en lo expuesto sobre el trueque, el taller y la técnica Artesanal, es el momento de definir algunos tipos, especies, de formas de desempeñar el oficio. Esta clasificación sirve como punto de referencia para comprender el hecho de que el principal elemento de identidad entre los Artesanos es precisamente el desempeñar una actividad económica común. Ellos son conscientes de este hecho, además de que esta identidad de oficio permite la construcción de una identidad subcultural.

Clasificación de formas de producción Artesanal.

He construido un esquema de clasificación de tres formas de producción de Artesanías, las cuales describo una a una y señalo sus inter-relaciones. Los criterios de esta clasificación se basan en el tipo de instrumentos y materiales que emplean, las características del taller, del aprendizaje, de la producción, el grado de conocimiento del oficio y las técnicas, y el factor o los factores de oficio predominantes en cada uno de los tipos (ver tabla, página 47) No hay que olvidar que se trata de un esquema, de una abstracción, de una forma de ordenar los datos de la experiencia, y que las características de cada uno de los tipos pueden hallarse combinados en un mismo Artesano.

Artesano independiente.

Es el más común. Antes de describir sus particularidades me es preciso comentar dos subtipos de esta forma de producción Artesanal. Se trata de los Artesanos *estudiantes* y de los *extranjeros*.

Los estudiantes que ejercen la Artesanía, lo hacen para subsistir y costear sus estudios, éstos generalmente de nivel superior. *Jesús* es el ejemplo en este caso. El oficio pudo haberse aprendido en las formas ya mencionadas, pero es frecuente que los estudiantes hayan tenido sus primeros contactos en las escuelas donde estudian.

Es común ver a los Artesanos trabajando y vendiendo en algunas áreas de estas escuelas, generalmente en escuelas públicas. En el caso de la Monterrey, en la UANL, por ejemplo, las Facultades de Arquitectura, Ciencias de la Comunicación y Filosofía y Letras son las que han albergado tradicionalmente a estos productores en sus instalaciones o en los alrededores de ellas. Frente al Tecnológico de Monterrey, en la calle, también ha sido un punto tradicional de venta de Artesanías, aunque cada día hay más restricciones para que los Artesanos puedan tenderse allí.

He conocido Artesanos que estudian o estudiaron carreras como Filosofía, Arquitectura, Psicología, Ciencias Políticas, Música, Artes Plásticas, Letras, Antropología, y Sociología. Es evidente el dato de que estas carreras pertenecen al área de lo que se conoce como “Ciencias Sociales y Humanidades”, y sería interesante profundizar en la relación de la formación académica y lo que puede propiciar el acercarse a la cultura del Artesano, así como las expectativas de desarrollo profesional como posible condición para que se elija la Artesanía en lugar del ejercicio de la carrera.

Con respecto a los Artesanos extranjeros, *Nacho* y *Beatriz* son los ejemplos representativos (además *Beatriz* refleja el caso de una Artesana estudiante) Casi todos los entrevistados coincidieron en su descripción de los Artesanos extranjeros. *Martín*, *Nacho*, *Jesús*, *Adrián*, *Oscar*, describen cómo algunos extranjeros que llegan al país, se dedican a revender Artesanías (y tal vez luego a producirlas, como el caso de *Nacho*), como medio de subsistencia y

para sostener un estilo de vida. Además algunos entrevistados dicen que algunos Artesanos extranjeros elaboran Artesanías de muy buena calidad y de diferentes estilos. Hay también “Artesanoides” comerciantes extranjeros de Artesanías y Artesanos extranjeros.

El oficio de Artesano no es un fenómeno exclusivo de México; por supuesto que los Artesanos mexicanos tienen sus peculiaridades en comparación con Artesanos de otros países, pero considero que las causas y condiciones que propician la existencia del oficio son las mismas, esto debido a las raíces y circunstancias culturales del origen de los Artesanos, tema que abordaré más adelante.

Las características del Artesano *independiente* son:

Instrumentos y materiales: Empleo de herramientas, predominantemente, en la producción. Empleo de materiales naturales y finos. Empleo de materiales diversos. El ejercicio de diferentes técnicas artesanales obliga el manejo de más y diferentes herramientas y materiales.

El taller: Hay dos tipos de taller, como ya he explicado: el individual (el más común), y el de maestro Artesano / aprendiz ayudante. En el primer tipo puede existir el caso del taller de Artesanos individuales, con producciones separadas. Con respecto al segundo caso, personalmente conocí muchos casos en los que un Artesano con experiencia se hacía acompañar de un *chalán* cuando necesitaba viajar por varias ciudades del país. Este tipo de *chalán* ayuda a vender y a producir. En el taller es posible ya el uso de *aparatos*.

Aprendizaje: El aprendiz logra conocer muchas técnicas Artesanales: talabartería, joyería, talla de piedras, el trabajo con plumas, con semillas, etc. Cuando ya es maestro, sigue aprendiendo de “maestrines”, Artesanos más viejos.

Producción: Es variada, escasa y *versátil*. Produce diferentes artículos. Es productor de *reventa Artesanal*. A causa del aprendizaje, la producción es de gran *originalidad y autenticidad*. El Artesano *independiente* puede producir por encargo, pero la producción no puede ser voluminosa; la producción es usualmente para la venta en la calle.

Conocimiento del oficio: De las tres formas de producción de Artesanías, ésta es donde hay más posibilidades de conocer más técnicas y con más detalle. El conocimiento de variadas técnicas es más detallado porque se van conociendo todas las etapas del proceso de producción de cada una de ellas, y porque éstas, generalmente, son desarrolladas por una y la misma persona. *George, Oscar, Arturo, Adrián, Martín y Jesús*, dieron muestras de conocer bien las técnicas que empleaban.

Factores de oficio: Es el estilo de vida (y después el control de los tiempos de producción y venta) el factor predominante en este tipo de producción Artesanal. Dedicarse a las Artesanías está ligado a sostener un estilo de vida que en los otros dos tipos. Como *Nacho* o *Beatriz* dirían, aunque se gane menos plata, es más satisfactorio producir las Artesanías que revenderlas o tener un empleo de oficina.

Artesano manufacturero productor.

Las características de este segundo tipo de productor de mercancías Artesanales son las siguientes:

Instrumentos y materiales: El uso de herramientas y aparatos es común. El material puede ser sencillo, no tan caro como el del modelo anterior, pero de buena calidad. Existe la combinación de materiales naturales con sintéticos.

El taller: Corresponde al primer subtipo de *taller Artesanal de manufactura* descrito en el capítulo anterior. El Artesano maestro participa directamente en

el proceso productivo, y hay una división del trabajo simple: al menos hay dos ayudantes en el taller que desempeñan tareas sencillas.

Aprendizaje: El *chalán* de este tipo de productor aprenderá la técnica empleada en el taller en forma más lenta que el *chalán* del tipo anterior. Cuando su aprendizaje se hace *versátil*, generalmente no se debe a la dinámica del taller, sino a que aprende observando al maestro Artesano cuando éste trabaja en sus producciones individuales, mientras este maestro se desempeña como Artesano *independiente*.

Producción: Productor de *reventa de manufactura*. La producción suele ser voluminosa. Se produce mayormente para tiendas, complementándose con la venta en la calle por parte de *chalanés*. Se produce para un evento que justifique una producción grande, como una feria regional, por ejemplo. Los ayudantes también colaboran en la comercialización de los productos.

Los ayudantes pueden realizar trabajos simples por su cuenta, acordes con su grado de conocimiento del oficio, empleando materiales y herramientas de su propiedad, y a veces utilizando los aparatos del taller. Aunque en este tipo de producción el grado de *originalidad* y *autenticidad* decrecen en comparación con el tipo anterior (debido a la obligada división del trabajo, al volumen de producción y al tipo de materiales), estas características de la técnica manual están presentes en los trabajos realizados debido a la participación directa del maestro Artesano en las partes Artesanales del proceso productivo.

Conocimiento del oficio: Es el maestro Artesano quien conoce todas las partes del proceso productivo (además de otras técnicas Artesanales) Sin embargo, debido a las características de supervisión del proceso productivo, a la división de éste, a los requerimientos de una producción voluminosa, y a los inconvenientes derivados de la *originalidad* y *autenticidad* que deben estar presentes en los productos de este tipo de Artesanos, el maestro Artesano no

puede dedicar el tiempo que un Artesano *independiente* dedica a la elaboración de sus productos. Quienes menos conocen la totalidad del proceso productivo, obviamente, son los ayudantes. Como he señalado antes, en este tipo de producción de mercancías Artesanales, la *versatilidad* es menor que en el tipo anterior.

Factores de oficio: Los factores predominantes son, primero, la remuneración, y luego el control del tiempo y ritmos de trabajo (aunque en el caso de los ayudantes puede ser al revés) Esta forma de producción de Artesanías se origina del tipo anterior, y el salto que se da de un tipo al otro ocurre al tiempo que se sustituye el estilo de vida por la remuneración como factor de oficio preponderante. Aunque la necesidad de producir para pedidos grandes puede afectar al control de los ritmos de producción, éste no pierde su importancia en su calidad de factor de oficio.

Artesano *manufacturero comerciante*.

Este es el tercer tipo de producción Artesanal que he distinguido. Algunas de sus características han sido descritas a lo largo del capítulo anterior.

Instrumentos y materiales: Empleo de aparatos y herramientas (en ese orden). El uso de materiales sintéticos es común, el de materiales naturales no. La calidad de los materiales es de menor calidad en comparación a los usados en los tipos anteriores.

Taller: El taller individual es prácticamente inexistente. Siempre hay dos o más ayudantes. El maestro Artesano, si participa en el proceso productivo, lo hace indirectamente, para revisar el producto terminado. En esta forma de producción Artesanal existe la figura del “*chalán encargado*”, corresponde al segundo subtipo de *manufactura Artesanal* descrito en el capítulo anterior.

Los aprendices ayudantes, quienes generalmente reciben un salario, desempeñan partes aisladas y sencillas del proceso productivo. La parte

“artesanal”, aquella que requiere experiencia y habilidades especiales, corre a cargo del *chalán encargado*, quien es responsable de presentar el producto terminado al maestro Artesano.

Este Artesano se halla establecido (no vende en la calle ni anda en el *rol*): tiene un lugar específico donde producir y vender sus mercancías. Este tipo de Artesano tiene su origen en el anterior, sólo así podemos explicar la presencia del *chalán encargado*.

Aprendizaje: Del maestro Artesano sólo aprendió el *chalán encargado*, y de éste aprenden los otros ayudantes. El *Artesano manufacturero comerciante* ya no aprende más, desde que no participa directamente en el proceso productivo. El *encargado* continúa su aprendizaje con las indicaciones provistas por el Maestro, y de su contacto personal con otros maestros Artesanos.

Producción: La producción es de mediana a gran escala, pero ya no se hacen trabajos individuales. Se produce por encargo o para vender en tiendas de artesanías o turísticas, no se produce para vender en la calle. Producen Artesanías de manufactura. La *versatilidad, autenticidad y originalidad*, escasas más en este tipo que en los anteriores, están en manos del *encargado*. Debido a los grandes volúmenes de producción, los artículos producidos por este tipo de Artesano son de baja calidad y sin la dedicación que exhiben en su elaboración los de los otros dos tipos.

Conocimiento del oficio: El maestro Artesano, aunque no produce, conoce las partes del oficio (a diferencia del revendedor comerciante –no productor), al igual que, por supuesto, el *chalán encargado*. El número de técnicas que ambos pueden emplear en el taller depende de las exigencias del mercado y de la moda. Los ayudantes tienen muy pocas oportunidades de hacer su producción *versátil* y de desarrollar un estilo propio; su trabajo puede llegar a ser mecánico, por lo simple.

Factores: La remuneración económica es lo que orienta la producción. Es el principal factor. El control del ritmo de trabajo está definitivamente subordinado a los requerimientos de producción, y sostener un estilo de vida, propio del Artesano *independiente*, no es relevante.

Ambos tipos de Artesanos *manufactureros* pueden elaborar Artesanías de manufactura *orgánica* o *combinada*. Combinada puede ser la manufactura de correas de cuero para hacer collares de nudo corredizo, para el *manufacturero productor*; y para el caso del *manufacturero comerciante*, es representativa la producción de hilo sintético para los mismos fines.

La producción de machetes de epóxica, ya mencionada antes, es un ejemplo de *manufactura orgánica* del tipo de *manufacturero productor*; y la producción de pulseras de cuero sintético y esferas de metal lo es de la *manufactura orgánica* del Artesano *manufacturero comerciante*.

En ningún tipo de manufactura es posible hallar el taller individual, aunque éste es el antecedente de ambos tipos. Un Artesano *independiente* puede contratar ayudantes y transformarse en Artesano *manufacturero productor*, y también puede regresar al status de Artesano *independiente*. Esto no sucede en el caso del Artesano *manufacturero comerciante*, porque al establecerse y dedicarse exclusivamente a la comercialización de las Artesanías, pierde paulatinamente las características culturales inherentes a los Artesanos *independientes*. El salto de *manufacturero productor* al *comerciante* sucede cuando el primero decide desligarse del proceso de producción y deja a uno de sus aprendices ayudantes al frente del taller.

Estas tres formas de producir Artesanías pueden verse combinadas y concretizadas en un solo puesto, vendidas por un mismo Artesano. No necesariamente tiene que existir uno de estos tipos en un estado, por así llamarle, puro; podemos encontrar características de los tres tipos en un solo

sujeto. Un Artesano puede producir él solo joyería de plata, broches para el pelo cubiertos con epóxica auxiliado por aprendices, y collares de cuero sintético y cerámicas peruanas para entrega de mayoreo ayudado por auxiliares extras asalariados. Además puede distribuir a sus ayudantes en diferentes puntos de la ciudad, para así agotar las existencias del taller. Los ayudantes además venden lo que producen por su cuenta, y estos ayudantes entonces se encuentran camino de transformarse en *Artesanos independientes*.

1 Formas de producción Artesanal.

	<i>ARTESANO INDEPENDIENTE.</i>	<i>MANUFACTURA PRODUCTOR</i>	<i>MANUFACTURA COMERCIANTE</i>
<i>INSTRUMENTOS / MATERIALES</i>	<i>Herramientas / naturales, finos y diversos.</i>	<i>Herramientas, aparatos. Sencillos, de buena calidad, combinados con sintéticos.</i>	<i>Aparatos, herramientas. Sintéticos, de baja calidad, los naturales son poco comunes.</i>
<i>TALLER</i>	<i>Individual (o individuales), o de Artesano / aprendiz. Permite el uso de aparatos.</i>	<i>División del trabajo simple. Maestro Artesano y dos ayudantes (chalanés) al menos.</i>	<i>Artesano establecido. Maestro no productor. Chalán encargado y ayudantes.</i>
<i>APRENDIZAJE</i>	<i>Continuo, no termina. Completo (todas las fases) y versátil (muchas técnicas)</i>	<i>Aprendizaje incompleto en el taller, para el caso de los ayudantes.</i>	<i>El maestro no aprende más, sino el encargado, quien instruye a los ayudantes y fue instruido anteriormente por el maestro.</i>
<i>PRODUCCIÓN</i>	<i>Variada, escasa y versátil. Mayor originalidad y autenticidad. Para la calle, y por encargo. Reventa Artesanal.</i>	<i>Voluminosa. Disminución de originalidad y autenticidad. Los ayudantes hacen trabajo por su cuenta. Reventa de manufactura.</i>	<i>Voluminosa siempre. Nunca para la calle; para tiendas y por encargo. Baja calidad, autenticidad y originalidad, excepto en el chalán encargado.</i>
<i>CONOCIMIENTO</i>	<i>Completo y versátil. Una misma persona ejecuta todas las fases: más detallado.</i>	<i>Artesano maestro, conocimiento completo y versátil. Fragmentario en los ayudantes.</i>	<i>Artesano maestro y chalán encargado, completo. Demasiado simple y fragmentario en los ayudantes.</i>
<i>FACTORES</i>	<i>Estilo de vida; control y ritmo del tiempo de trabajo.</i>	<i>Remuneración; control y ritmo del tiempo de trabajo (en los ayudantes puede ser al revés) La transición del tipo anterior a éste ocurre cuando se sustituye el estilo de vida por la remuneración.</i>	<i>La remuneración subordina al control y ritmo del tiempo de trabajo. No se busca sostener el estilo de vida Artesanal.</i>

Considero que todo lo dicho en esta parte deja bien asentada la condición de productores de mercancías Artesanales de estos individuos; con lo aquí expuesto he querido destacar la existencia socioeconómica de los Artesanos. Ahora abordaré los aspectos más visibles de la existencia de los Artesanos, me refiero a las características propias de la esfera sociocultural del grupo en cuestión. Sin embargo, la razón de ser de los Artesanos no la constituyen estas características más externas, sino su oficio, la actividad económica mediante la cual subsisten y mantienen su cultura.

SEGUNDA PARTE. LA CULTURA.

“Pero explica también porqué todo artesano medieval se veía totalmente absorbido por su oficio, mantenía con él una grata relación de vasallaje y se sentía mucho más entregado a él que el obrero moderno, a quien su trabajo le es indiferente.”

K. Marx, La ideología alemana.

“Is that a real poncho...I mean Is that a Mexican poncho or is that a Sears poncho?” Frank Zappa.

En esta segunda parte consideraré las características “no económicas” de los Artesanos. Deslindaré conceptos generales necesarios para describir procesos y características culturales del grupo en cuestión; luego iré exponiendo definiciones menos generales para, poco a poco, poder ubicar a los Artesanos Urbanos en sus diferentes contextos, y para traslucir los elementos y las circunstancias que propician la existencia de la cultura Artesanal.

Las hipótesis con las que trabajé en esta parte puedo presentarlas así:

1. Los Artesanos Urbanos conforman una subcultura. Su origen es urbano, es decir, los miembros de esta subcultura provienen de sociedades urbanas avanzadas, como las propias de grandes ciudades o la de países industrializados avanzados.
2. Por ser una subcultura, comparte elementos culturales con la cultura generatriz en medio de la cual se desenvuelve.

3. El antecedente inmediato de esta formación subcultural es el movimiento hippy (con su respectiva subcultura generada), enmarcado en los llamados movimientos sociales juveniles de protesta de la década del sesenta.

4. A diferencia de los hippies artesanos, quienes producían artesanías como una alternativa a la sociedad y cultura heredados y como distintivo de su protesta, los Artesanos Urbanos ven en la producción de Artesanías el centro y razón de ser de su subcultura, como principal elemento de identidad grupal; y en torno a este centro re-codifican las características culturales que acompañaban a esta práctica en el hippismo. Esto sucede debido a la agudización de la crisis económica de la década del ochenta.

5. Los elementos culturales inherentes a los Artesanos, y sus señales externas de identificación, así como las características peculiares de su oficio, exhiben un problema social, en el sentido de que este grupo existe como productores de mercancías Artesanales que no están conformes con las expectativas y opciones económicas y culturales que las sociedades de las cuales forman parte les ofrecen.

Cuatro conceptos básicos.

Cultura.

Las ciencias sociales han apuntado la generalidad del concepto de “cultura”.

Una definición clásica del concepto la proporciona la Antropología Social:

“Por “cultura” la antropología quiere significar la manera total de vivir de un pueblo, el legado social que el individuo recibe de su grupo. O bien puede considerarse la cultura como aquella parte del medio ambiente que ha sido creada por el hombre (...)”
(Kluckhohn, 1981: 27)¹⁰

¹⁰ La Antropología Filosófica tiene una definición equivalente: “Todos estamos en primer lugar acuñados por la cultura y sólo en segunda instancia somos quizá también acuñadores de cultura (...) El hecho de que el

Resalto estos dos aspectos de la definición de cultura: lo heredado de su sociedad por un ser humano, y lo que éste aporta a su ambiente.

El ser humano, como miembro de una sociedad, hereda valores, normas, costumbres, creencias, símbolos, idioma y tecnología (Gelles y Levine, 1996); los valores, normas y costumbres le son atribuidos a través de la socialización, y tales elementos de la cultura dependen del tipo de sociedad donde aparecen. El ser humano también hereda desarrollo material como cultura; y también es capaz de crear nuevas relaciones sociales o de modificarlas, y de innovar tecnología (Broom y Selsznick, 1978) Frecuentemente los cambios en la esfera no material de la cultura sufren un atraso con respecto a los cambios en la esfera material.

Para la corriente sociológica funcionalista, el concepto de cultura está vinculado al de sistema cultural, o subsistema de los referentes simbólicos del comportamiento social humano. Parsons describe cuatro subsistemas del sistema de la acción humana: el orgánico (biológico), el de la personalidad del individuo (conductual), el social (integrador de subsistemas) y el cultural. Cada subsistema conforma un ambiente de acción.

El subsistema cultural es el ambiente de los símbolos y representaciones que otorgan significado a las acciones en cada subsistema; sus funciones son las de mantener los patrones de comportamiento social institucionalizado en cada subsistema, y legitimar una formación social dada. Estos patrones de comportamiento social siempre son superiores a los individuos:

“(...) a pesar de la gran actitud de los organismos humanos para aprender y, en realidad, para crear elementos culturales, ningún individuo puede crear un sistema cultural (...) los sistemas

hombre viva siempre en una doble conciencia histórica, que sea al mismo tiempo joven y viejo, se encuentre al mismo tiempo al principio y al fin, radica en esto. Ambas posiciones son ciertas: es joven en cuanto que es

culturales (...) nunca son especiales para uno o unos cuantos individuos (...) Así, los patrones generales proporcionan sistemas de acción con un anclaje estructural muy estable, similar al proporcionado por los materiales genéticos del tipo de especie, enfocándose en los elementos aprendidos de la acción, en la misma forma en que los genes se enfocan en los elementos de la herencia.”
(Parsons, 1981:17)

Resalto de esta cita la idea de la cultura como algo aprendido y heredado, antes que aportación del hombre a su medio ambiente. El abrupto parangón entre biología y cultura es comprensible, sin aceptarlo, porque precisamente los subsistemas “terminales” del sistema de Parsons son el biológico y el cultural. Así, los patrones culturales condicionan y determinan a los individuos con la misma fuerza y “en la misma forma” con la que los genes actúan sobre las características biológicas de la especie.

Destaco el hecho de que si bien el funcionalismo condena un supuesto determinismo económico en el marxismo, coloca al subsistema cultural sobre los otros subsistemas, tratando así de invertir la relación en el sistema marxista de la estructura y la superestructura. Considero útil para mi trabajo las descripciones funcionalistas de la dinámica entre subsistemas, aclarando que no concuerdo con este determinismo cultural; ni con la función de legitimación social que Parsons atribuye al subsistema cultural, porque prepara la construcción de una noción de subcultura negativa, desde mi punto de vista, parcial.

siempre creador del futuro, es viejo en cuanto que es siempre producto del pasado” (Landmann, 1978: 266-267)

Subcultura.

El prefijo latino “sub” indica la idea de algo que está bajo otra cosa más grande que lo contiene, que lo abarca. Así puedo hablar de una cultura general y de subculturas particulares que están bajo ella.

Las subculturas son “variaciones culturales” dentro de la cultura, existentes en sociedades grandes y complejas como las de las grandes concentraciones urbanas. En éstas existe una cultura “dominante”, la cual mantiene y legitima el orden, funcionamiento y cohesión de tal sociedad intrincada y heterogénea, tal como Parsons explicaba al referirse al subsistema cultural.

Estas formaciones dentro de un marco cultural general están ligadas a subsociedades dentro de una formación social más amplia y heterogénea, y sus miembros poseen una identidad bien definida como grupo social y cultural. Gelles y Levine (1996) dicen que esta identidad puede ser fundamentada en la etnia, la religión, la ocupación, el estilo de vida, la orientación sexual o la edad.

Cuando la variación destaca elementos culturales que propician el mantenimiento y desarrollo de la cultura “generatriz”, tenemos una “subcultura positiva”.

Contracultura.

También existe el caso de la subcultura “negativa” o “contracultura”. Siguiendo las aplicaciones del pensamiento del funcionalismo sociológico, los valores sobre los cuales se basa una subcultura se manifiestan a través de la conducta de sus miembros ante ciertas situaciones de la vida. La reacción ante tales situaciones deviene norma de conducta cuando se identifica con la respuesta esperada por el grupo social, de acuerdo con los valores de la cultura dominante, respuesta que se ha repetido con más frecuencia.

Sellin (en Wolfgang y Ferracuti, 1982: 23) afirma que la conducta que no se apega a la respuesta esperada, que no corresponde a la norma,

“puede entonces subclasificarse como “malo” o “inmoral” y “enfermo” o “desadaptado” o “psicológicamente enfermo”, o como una combinación de estas características”

Esta concepción acerca de la “contracultura” se basa en considerar al conflicto como un factor absolutamente negativo por ser producto de tensiones dentro del sistema sociocultural más amplio:

“Quienes tienen que elegir entre los incentivos culturales y las realidades sociales pueden reaccionar de varias maneras ante las circunstancias difíciles. Algunos individuos persisten tenazmente en sus esfuerzos para tener éxito, a pesar de los obstáculos que encuentran. Los que son incapaces de resistir las tensiones creadas por la discrepancia entre la cultura y la estructura social son susceptibles de desviarse de las normas sociales establecidas.”

(Chinoy, 1975: 376)

Con respecto a este enfoque teórico, no concuerdo con su concepto de conflicto. Los “incentivos culturales” citados son las metas y los objetivos promovidos por los grupos y clases sociales dominantes. Para la sociedad norteamericana de mediados de mediados del siglo XX estarían esos incentivos enmarcados en la ideología del progreso y el éxito económico de clase media.

Dentro de esa sociedad, quienes estén bajo circunstancias difíciles - pauperización, desempleo, falta de movilidad social, pobreza, etc.- tendrán que esforzarse “tenazmente” para alcanzar las metas del éxito económico. Quienes no sean lo bastante resistentes a estas discrepancias entre ideología y realidades sociales y económicas desviarán su conducta.

Esta teoría acepta la existencia de condiciones económicas y sociales que contradicen lo que la cultura dominante y oficial ofrece a sus individuos, ofrecimiento que sólo tiene por alternativa la desviación. Para estos individuos (o grupos sociales) envueltos en “situaciones difíciles” y puestos ante estos obstáculos sólo hay dos caminos: aceptar y adecuarse al papel y status predeterminado por la estructura social, o desviarse de la norma y convención. ¿La “contracultura” es entonces una escuela de conductas desviadas? Merton identificaba cuatro formas de “no conformarse”: el ritualismo, la innovación, el retraimiento y la rebelión¹¹. Algunas son más toleradas que otras, con diferentes grados de peligrosidad para una sociedad. En el retraimiento el individuo se “escapa” de los problemas y las contradicciones sociales mediante el uso de drogas o la vagancia. La rebelión organizada es peligrosa cuando incluye a muchos descontentos, frustrados, violentos y resentidos. Esta línea de pensamiento reconoce tres sistemas de valores en una sociedad: el de los convencionales (los de la cultura dominante), el de los marginales (los de subculturas positivas y toleradas), y el sistema de la “moralidad contracultural”:

“el desarrollo de las normas y valores de los delincuentes”

(Wolfgang y Ferracuti, 1982: 157)

Hay así expresada una especie de maniqueísmo en esta teoría funcionalista del comportamiento desviado. Por una parte están los valores, las normas y las costumbres de la cultura dominante, los cuales tendrían que prevalecer y permanecer para la existencia de la formación social más amplia; y por otro

¹¹ El *ritualismo* consiste en no aspirar al valor del éxito, del ascenso en la jerarquía institucional, en ritualizar las formas. El *retraimiento* es renunciar tanto a los objetivos como a las conductas (el caso de los vagabundos, los alcohólicos y los *beatniks*, según el autor) La *innovación* es el uso de nuevas o ilícitas técnicas para alcanzar los fines: la legitimidad de la oportunidad. La *rebelión* es definida así: “las frustraciones que surgen cuando existen oportunidades limitadas para alcanzar u obtener los fines culturalmente sancionados pueden conducir a un rechazo de los fines y de las instituciones que permiten su obtención, seguida de la defensa o introducción de valores distintos y nuevas formas institucionales y de organización.” (Chinoy: 378)

lado están los valores subculturales de la contracultura: los no tolerados, los no concordantes y desintegradores.

Valores.

Para Colom y Mélich (1994) los valores en una contracultura son productos de la Modernidad, son los que hacen que la sociedad se vaya transformando; cumplen una función de desintegración–integración de valores en una sociedad dada; conciben la contracultura como una subcultura que no se conforma, sino que transforma.

Para Gelles y Levine (1996), aunque en una sociedad existan contraculturas, es decir, grupos sociales cuyas características culturales se opongan a las de la cultura general o dominante, estas subculturas pueden servir como experiencias re-evaluadoras de los elementos de una cultura general.

Colom y Mélich (1994: 22, 26) dejan ver esta idea de contracultura cuando hablan de la llamada “contracultura de los sesenta”:

“por “contracultura” se entiende una alternativa cultural (...) a la cultura dominante (...) surgió en contra de los valores establecidos, ya que una de las características de la modernidad, presente incluso en sus inicios –la Ilustración– es enfrentarse y oponerse a la norma establecida, independientemente de que sus aportaciones sean integradas dentro de los valores propios del sistema (...) lo nuevo en la modernidad lo es por ir en contra de lo establecido, si bien luego se convierte en clásico al ser integrado por la dinámica cultural de la sociedad.”

Esta concepción de la contracultura toma en cuenta el importante concepto de “dominación”, la cual es ejercida por la clase o los grupos que tienen acceso completo al poder económico y político¹².

¹²Se compagina esta corriente con aquella que estudia el empleo de la violencia física y la simbólica en una sociedad: “la modernidad está sustentada en redes de ciudades que son expresión del poder económico, político y cultural de las élites gobernantes (...) lo urbano remite a relaciones de poder y de violencia

He revisado las ideas de la cultura como sistema de puntos de referencia para la acción, como ambiente de símbolos y significados que legitiman la existencia de una formación social y la acción dentro de ella. Wolfgang y Ferracuti (1982: 136, 137) consideran que los valores son

“estándares normativos (normativo como lo deseable, no como referido a la norma) que forman parte del repertorio de las respuestas a que el individuo recurre como otras tantas alternativas para la acción (...) Los valores a los que nos estamos refiriendo en la teoría subcultural son parte de los patrones o estándares de grupo y no simplemente reacciones a determinada situación específica o inmediata (...) la reacción cultural ya existe previamente a la situación específica por muy nueva que ésta sea”

Los valores, esos patrones de lo deseable para la acción humana, cuando resaltan algún elemento de la cultura general y son compartidos por un grupo de individuos, forman la base de la identidad sobre la que se desenvuelve el grupo, y éste entonces se erige como una subcultura.

Ésta sería entonces una sintaxis de elementos tomados de esta cultura general o formados a partir de ellos. Uno de esos elementos son los valores, de los cuales he mencionado que algunos consideran que ellos pueden ser negativos o positivos.

Existe un enfoque diferente al de los teóricos funcionalistas. Agnes Heller (1985: 134) tiene otra idea del conflicto, distinta a la expuesta más arriba. Se refiere a ella en su análisis sobre los tipos de actitudes con respecto al rol, al papel:

simbólica: (la que) consiste en la capacidad de imponer conjuntos de significaciones en otros, esto es, a partir de la estructuración clasista de las sociedades” (Rosales Ayala, 1993: 25) La subcultura “contracultural” sería así entendida como una subcultura que rechaza la dominación de la que es objeto como subsociedad, y mediante su existencia responde a la violencia simbólica ejercida por la cultura “dominante”. Tal subcultura también puede ser una manera de no conformarse con la cultura “extrañada” de la sociedad de consumo.

“(…) la recusación de rol es característica de quienes no se encuentran a gusto en la extrañación (…) el conflicto es la rebelión de las sanas aspiraciones humanas contra el conformismo, es una insurrección moral, consciente o inconsciente (Desde luego que eso no se puede afirmar de todo tipo de conflicto)”

La existencia de subculturas tiene que ver con valores, no con roles, de acuerdo con esta autora. La participación en muchos grupos y el ejercicio de varios roles no son suficientes para que los individuos adquieran o desarrollen más valores y que por ende existan más subculturas.

Heller ve la realidad social humana como un conjunto de esferas heterogéneas (política, moral, arte, ciencia, religión, económica, vida cotidiana) en las cuales se despliegan valores y “desvalores”, los cuales son “expresión y resultante” de relaciones y situaciones sociales. Una vez que un valor ha sido desenvuelto puede alcanzar un alto grado de desarrollo; o bien puede permanecer en estado latente a través del tiempo, como posibilidad. Un valor que ha sido desarrollado en una esfera puede verse disminuido en otras; se puede dar el caso de colisiones de valores, cuando una situación determinada implica un conflicto entre esferas heterogéneas.

Desde esta perspectiva el valor es todo aquello que contribuye al despliegue de los componentes de la esencia humana (“desvalor” es entonces aquello que obstruye este despliegue), del ser específico (de la especie) del humano; esencia compuesta, según el seguimiento que Heller (1985: 113) hace de Marx, por:

“el trabajo (la objetivación), la socialidad, la universalidad, la conciencia y la libertad (…) Son de valor positivo las relaciones, los productos, las acciones, las ideas que suministran a los hombres mayores posibilidades de objetivación, integran su socialidad, configuran más universalmente su conciencia, y aumentan su

libertad social, todo lo que impide u obstaculiza esos procesos es para nosotros negativo aunque la mayor parte de la sociedad lo valore positivamente.”

Este concepto de valor se remite a los elementos de la esencia del ser específico humano, y no a los patrones establecidos por una cultura dominante bajo los cuales los individuos tienen que conformarse por ser las pautas de comportamiento más frecuentes para la mayoría.

Los valores se desarrollan en las esferas de la realidad social, las cuales son el resultado de la objetivación de la esencia humana. Los valores contribuyen al desenvolvimiento de las capacidades humanas en esas esferas, y no a mantener patrones predeterminados que legitiman una formación social. De esta manera se establecen otros puntos de referencia para el análisis de las subculturas.

Coincido con Heller (1985: 28) cuando dice que si bien el despliegue de valores en la esfera del trabajo no es determinante para el despliegue en otras esferas, sí es una *conditio sine qua non* para la existencia de la realidad social, aún cuando no haya una jerarquía para ordenar las esferas de esta realidad, y aún cuando no se tenga conciencia de esto:

“Consideramos pues, valores, las fuerzas productivas y despliegue de valores el despliegue de estas fuerzas, pues este despliegue significa, directa y mediatamente el de las capacidades humanas (...) Este desarrollo es la base del despliegue de todos los demás valores (...) el carácter objetivo y básico del valor que tiene el desarrollo de las fuerzas productivas significa simplemente que es condición imprescindible de la esencia humana.”

Este punto lo he destacado porque uno de los fundamentos de la existencia de los Artesanos y de la identidad del grupo está precisamente centrado en los valores desplegados en la esfera del trabajo.

Es la situación concreta lo que decide siempre si un comportamiento determinado preserva o destruye valores. La resistencia, la cooperación, la integración, la adaptación, pueden servir según la situación dada, para fortalecer o debilitar un valor. Además, dentro de una esfera cualquiera, es típica la situación que contribuye al despliegue de un elemento del ser específico humano mientras provoca el repliegue de otro.

De acuerdo con este enfoque, el individuo tiene dos ámbitos de desarrollo de su realidad: el ser humano es un ente singular, particular -el ámbito del Yo-, y es un ente específico -el ámbito de la especie humana, del Nosotros. Donde mejor se puede observar a este hombre entero es en la esfera de la realidad que Heller llama “vida cotidiana”, es aquí donde existen más posibilidades de *extrañación*, de incongruencia entre la acción del ser particular y la del ser específico, debido a que particularidad y especificidad coexisten en muda copresencia.

Debido a esta muda relación -una relación “en sí”, no “para sí”- entre ser particular y ser específico, existe una relación ente la extrañación económica y la de la vida cotidiana. Las consecuencias de esto:

“(…) cuanto mayor es la extrañación producida por la estructura económica de una sociedad dada, tanto más irradia la vida cotidiana su propia extrañación sobre las demás esferas (...) el moderno desarrollo capitalista ha exacerbado hasta el extremo esta contradicción entre la producción humano-específica y la participación consciente en ello. Por eso la estructura de la cotidianidad extrañada empezó a experimentarse y a penetrar en esferas en las que no es necesaria ni constituye una condición previa de la orientación, sino que es obstáculo para esta última” (Heller: 66, 67)

Así los elementos de la vida cotidiana inundan otras esferas, y entonces los “juicios provisionales ultrageneralizadores” se emplean como fundamento en otras esferas, como en la de la política o la ciencia. Es justo ahora cuando los momentos de la vida cotidiana se “absolutizan”, cuando se inicia la extrañación de las posibilidades de desarrollo del ámbito específico-humano de los individuos. La muda relación de la que habla Heller es abolida mediante el proceso de “homogenización”¹³.

Los elementos orgánicos de la vida cotidiana que Heller analizó son la probabilidad (el plano de la posibilidad necesaria para vivir la cotidianidad), la espontaneidad (no se planea la vida cotidiana), el economicismo (sólo lo imprescindible para la cotidianidad), la ausencia de teoría y praxis, la imitación o mimesis, la entonación (con individuos que fungen como modelos de acción), la fe y la confianza, y los juicios provisionales ultrageneralizadores -entre ellos los juicios analógicos (relativos a personas), los precedentes (relativos a situaciones anteriores), y los prejuicios.

Defino, para los fines de este trabajo, al estilo de vida como la forma en que el individuo, de acuerdo con una identidad colectiva, ejerce la acción en la esfera de la cotidianidad. La identidad colectiva así permea no sólo en la vida cotidiana, también en otras esferas.

Hasta aquí he revisado conceptos y definiciones generales, los cuales me servirán para delimitar y esclarecer mis conclusiones con respecto a los Artesanos Urbanos. Antes de llegar a este punto, me detendré un momento en

¹³ “Regimiento de vida” significa que esta muda relación se hace consciente en el individuo, y esta consciencia de la ambivalencia humana dirige en adelante el criterio de ordenación de las “varias y heterogéneas” actividades de la vida. La homogenización permite al individuo socializar su particularidad e interiorizar su especificidad. La homogenización significa que “concentramos toda nuestra atención sobre una sola cuestión y “suspendemos” cualquier otra actividad durante la satisfacción de la anterior tarea (...) aplicamos nuestra *entera individualidad humana* a la resolución de esta tarea (...) ese proceso no se puede realizar arbitrariamente, sino de tal modo que nuestra particularidad se disipe en la actividad humano-específico que elegimos consciente y autónomamente como individuos.” (Heller: 52-54)

la exposición de los contextos y condiciones sociales que han rodeado la gestación del grupo en cuestión.

Los movimientos sociales de los jóvenes en la década del sesenta.

Definición de conceptos.

Los movimientos sociales, como la subcultura contracultural, surgen en la Modernidad. A propuesta de Joachim Raschke (en Riechmann y Fernández Buey, 1994: 48-50), *movimiento social* ha sido definido como un *agente colectivo* (mayor que las organizaciones que pueden integrarlo) *movilizador* (activador de recursos: gente, dinero, prestigio, legitimidad, información, etc.) que busca *provocar, impedir, anular un cambio social fundamental*, para lo cual necesita *obrar con continuidad* (no es un mero momento o episodio colectivo), un *alto nivel de interacción simbólica* (creador de una identidad colectiva, un sentimiento de pertenencia a una colectividad) y un *nivel bajo de especificación de roles*, y empleando *formas de acción y de organización variables*.

Un movimiento social puede dividirse en submovimientos o corrientes, puede estar integrado por organizaciones y grupos, y tiene cuatro vías de evolución: disolución, institucionalización, transformación en otro movimiento, y el estado de latencia¹⁴.

Los movimientos sociales conforman un fenómeno social estructurado (obedecen a causas sociales estructurales) y también un fenómeno histórico;

¹⁴ Estos teóricos de los movimientos sociales se basan en el llamado “enfoque de redes” (network approach) de Max Kaase y Aldon Morris para fundamentar esta cuarta posibilidad, enfoque en el cual se resalta el papel de los valores: “La diferenciación social ha conducido en la sociedad industrial avanzada a la formación de comunidades de valores con alta densidad de interacción personal entre los integrantes. Las redes socio espaciales así formadas subsisten durante largos períodos de tiempo y pueden activarse en una coyuntura favorable a la movilización” (Riechmann y Fernández Buey: 27) Esto recuerda lo dicho sobre los valores por Heller.

podemos ubicarlos en tres fases históricas: pre-industrial (movimientos burgueses modernizadores), industrial (movimiento obrero decimonónico), y pos-industrial (los llamados Nuevos Movimientos Sociales); estas fases, por supuesto, están caracterizadas por transformaciones y procesos socio-económicos peculiares.

Me interesan los llamados Nuevos Movimientos Sociales (NMS), los cuales son definidos como

“(…) movimientos sociales propios de las sociedades industriales avanzadas que se desarrollan en casi todos los países occidentales a partir de -aproximadamente- mediados de los años sesenta¹⁵ (...), de *orientación emancipatoria* (y de supervivencia: “una humanidad libre y justa sobre una tierra habitable”), movimientos negativos de *protesta*, de rechazo frontal de muchos rasgos perversos de las sociedades industriales avanzadas, y también portadores de una *alternativa* o imagen de la sociedad mejor: otra forma de vivir, relacionarse y trabajar; nuevos modos de producción, convivencia y consumo (...), con una crítica de la civilización productivista y patriarcal -sierva de la santísima trinidad formada por la modernización industrial, el crecimiento económico y la regulación burocrático-estatal- (...) de composición social heterogénea (... con una) estructura organizativa descentralizada y antijerárquica, en forma de red o red de redes (...) y con métodos de acción colectiva no convencionales” (Riechmann y Fernández Buey: 56, 58, 62-67)

En esta definición se encuentran los objetivos, valores, medios, organización y antagonistas de los NMS. La condición de “negativos” que los autores le asocian no es peyorativa (por ejemplo, movimientos de delincuentes), sino que sirve para indicar que surgen a partir de una crisis de índole social, que

¹⁵ Los autores identifican a estos movimientos como: “el *movimiento antiautoritario estudiantil* (englobado dentro de un más amplio *movimiento de protesta juvenil*), el *nuevo movimiento feminista*, el *movimiento*

obligue a los individuos a integrarse en movimientos como respuesta a ella. Un movimiento positivo, en cambio, actúa a favor de la conservación de las condiciones sociales imperantes, no en contra.

Riechmann y Fernández Buey listan y describen un conjunto de procesos, condiciones y circunstancias en las sociedades industriales avanzadas que aparecen en la formación de dichos movimientos: heterogenización social (nuevas capas medias y cambios en las clases); tecnificación e industrialización de la producción social; homogenización individual (consumo y cultura de masas, urbanización, educación formal, etc.); tecnologías “inteligentes” (mayor dominación y control social, más importancia al sector de servicios); mayor vulnerabilidad por la creciente dependencia de la tecnología; instituciones políticas y económicas con menor capacidad autocorrectiva, agudización de contradicciones sociales e incremento de la “extrañación” de la que hablaba Heller.

Concuerdo con los autores referidos cuando dicen que los NMS no son una respuesta a la crisis económica¹⁶ sino a lo que ellos llaman “crisis de civilización” o de modernidad (1968): no son movimientos que prendan por cuestiones económicas ni son integrados por sectores de la población que vivan una situación precaria. Son movimientos de índole cultural, relacionados con cuestiones no relacionadas directamente con una problemática económica. La crisis de civilización se manifestó en dos niveles o ámbitos:

alternativo urbano, el movimiento antinuclear (...), el movimiento ecologista, el nuevo movimiento pacifista” (Riechmann y Fernández Buey: 56)

¹⁶ La crisis económica mundial comenzó con la llamada “crisis del petróleo” (1973), la cual señala el fin de la fase fordista del capitalismo. Los principales elementos de esta fase son: la generalización del trabajo asalariado sobre métodos tayloristas de producción; la industrialización y mercantilización de la reproducción social, lo que condujo al “consumo de masas” (de electrodomésticos, automóviles, servicios, etc.); y ya en sus postrimerías creció la conciencia de los límites del crecimiento y de la escasez de los recursos.

- a) el nivel micro, el ámbito de la vida cotidiana: el “mundo vital”
- b) el nivel macro, el de los grandes problemas que hacen peligrar la existencia de la especie humana.

En el plano de la crisis de un sistema general de valores, guiándose por Dahrendorf, los autores detallan:

“Erosión de las tradiciones culturales existentes; procesos de racionalización / colonización del “mundo vital”, de individualización y planificación cultural (...) “Para realizar el crecimiento económico, la igualdad social, la participación política, todos estos valores de la sociedad moderna, se acaba necesariamente atenuando los lazos tradicionales, los que unen a las personas en un sistema de control social (...) una consecuencia del aumento de las opciones, de las elecciones, es la disminución de vínculos sociales” (Dahrendorf, 1982: 92) Esto provoca destrucción de la identidad (lo que) puede conducir a la anomia” (Riechmann y Fernández Buey: 95)

Los nuevos movimientos sociales son una respuesta a este contexto general, y pueden crear “nuevas identidades colectivas”.

Movimientos de protesta juvenil.

En las sociedades industriales avanzadas se vivieron tres decenios de crecimiento económico a partir de la posguerra, caracterizados por el florecimiento de una sociedad de consumo y una cultura de masas. A partir de los cincuenta se vive, pues, el auge económico, sobre todo en las sociedades industriales avanzadas.

Es la época de los frutos de las políticas del Estado de Bienestar, de la seguridad social, de la ampliación de la matrícula universitaria y de la tercera revolución tecnológica (era espacial, energía nuclear, microprocesadores) El contexto económico de México es un buen ejemplo de estos procesos:

“la Segunda Guerra Mundial perturbó las fuentes tradicionales de oferta de manufacturas, y estimuló la expansión de la producción industrial -basada en la protección comercial, el financiamiento estatal del desarrollo, los incentivos fiscales, el apoyo a la infraestructura y la educación provistos por el Estado en todos los niveles- condujo a un proceso de transformación estructural y de rápido crecimiento a tasas sostenidas de 6 a 7 % anual (...) Una modificación de las políticas salariales, una estabilidad relativa en los precios (hasta mediados de los años setenta) y la aceleración del crecimiento de la productividad industrial se interrelacionaron durante ese período para aumentar los salarios industriales reales”
(Márquez y Ros, 1991: 353, 355)

Es en ese período de auge económico cuando también se originan las circunstancias, las condiciones y los factores sociales que propiciarán la gestación de los llamados movimientos sociales de protesta juvenil. Carandell (1973: 35-58) lista las que considera “causas de la rebelión juvenil”: el contexto histórico de la guerra fría, el “rejuvenecimiento” de la población en la posguerra; el progreso económico y el bienestar de las clases medias; la capacidad adquisitiva de los jóvenes¹⁷; la moralidad de la clase media tendiente a conservar las condiciones sociales; la complicación de los procesos económicos y la tecnologización y estandarización del trabajo; la crisis de la familia extensa; la crisis de la moral sexual conservadora; la mundialización de las comunicaciones.

¹⁷ Theodore Roszak (1981: 41, 45) describe: “el aparato comercial de nuestra sociedad ha dedicado buena parte de su lucidez a cultivar la conciencia de la propia edad (...) Los adolescentes controlan una formidable cantidad de dinero y tienen mucho tiempo libre, de suerte que, inevitablemente, se han dado cuenta del importante mercado que forman (...) Pero a diferencia de sus padres, ávidos también de la abundancia y el ocio de la sociedad de consumo, los jóvenes no han tenido que venderse para obtener el confort que disfrutaban ni tienen que gozarlo a horas como sus padres. La seguridad económica es algo que toman como algo sobreentendido, supuesto sin más, y sobre ella construyen una personalidad nueva y sin compromisos.”

Todas estas circunstancias estimularon, en diferentes grados, la “rebelión” de un sector de la población joven contra algunos segmentos y características de la sociedad y la cultura heredadas de sus mayores. Ya estamos situándonos en el contexto general del cual algunos fenómenos y eventos harán que sea posible la existencia de los Artesanos veinte años después. Dos sucesos son principales para entender el desarrollo de este movimiento social. Ambos ocurren en los Estados Unidos. El primero es el movimiento por los derechos civiles (Civil Rights Movement), contra la discriminación racial (Baton Rouge, Louisiana; 1953); el segundo es la guerra de Vietnam y procesos concomitantes. Ambos harán que los jóvenes se interesen por otras culturas y otros grupos sociales.

Los jóvenes blancos de clase media norteamericanos se interesaron por las minorías depauperadas o los grupos sociales segregados, como los indios norteamericanos y los negros. Los jóvenes que estaban en contra de la “escalada” militar norteamericana en Indochina y otros países menos desarrollados y los cuales se resistieron al reclutamiento (draft resisters), además de haber internacionalizado el movimiento anti-Vietnam, en sus estrategias de protesta y de evasión llegaron a México e hicieron contacto con los grupos indígenas del país. Riechmann y Fernández Buey señalan que estos dos movimientos, además del movimiento estudiantil, sirvieron como modelos y pauta para el desarrollo de nuevos movimientos en otros países.

Dentro del amplio movimiento de protesta juvenil se manifestaron varios submovimientos y corrientes, en muchas sociedades occidentales. Algunos de ellos eran muy radicales, como el caso del Youth International Party (EUA, 1968), los *yippies*, cuyo lema era: “no confíes en nadie que tenga más de treinta años”; otros, como el movimiento estudiantil antiautoritario (Berkeley, París, México), convergían con otros movimientos sociales no protagonizados

por jóvenes. Otras expresiones del movimiento de protesta juvenil, fueron el hippismo, los hobbos, los provos europeos, los pacifistas. Como he mencionado ya, estos submovimientos y fenómenos se relacionaron con otros nuevos movimientos sociales del pacifismo, ecologismo y feminismo. Muchas de tales expresiones se transformaron o integraron en algunas de estas ramas de los nuevos movimientos sociales.

De la misma forma en que el movimiento hippy forma parte del más general movimiento de protesta juvenil, también la subcultura derivada de tal submovimiento social está ligada a una cultura juvenil de protesta más amplia la cual ha sido llamada “contracultura” o “undeground” (Maffi, 1972) Este término fue difundido aproximadamente a partir de 1963 para designar a la extensa cultura juvenil estadounidense que se vio influenciada por las subculturas y expresiones culturales alternativas o de protesta de los cincuenta. Ya he expuesto en el capítulo anterior cómo el término tenía otra acepción para los estudiosos funcionalistas de la violencia.

Además de la influencia de la generación *beat* y los *beatniks* en la expresión artística y el estilo de vida¹⁸, Maffi reconoce otras influencias que contribuyeron a la consolidación de la cultura “underground”: el Orientalismo (con sus valores de austeridad, misticismo, pureza, etc.); “las civilizaciones maya, azteca, inca” (principalmente sus cosmovisiones y sus prácticas culturales); y el acercamiento a los “pieles rojas”, los indios norteamericanos

¹⁸ Ya los teóricos funcionalistas de la delincuencia juvenil habían advertido la influencia que los *beatniks* estaban ejerciendo sobre ciertos grupos de jóvenes. A los *beatniks* se les consideró una subcultura negativa inocua, entregada al retraining. O bien se le veía como una subcultura marginal tolerada, una mera “excentricidad”, como protesta “fuera de este mundo”, en medio de subculturas de pandillas de criminales o conflictivas. Los *beatniks* son vistos como los “raros” que usan drogas y vagabundean, adoptando estas costumbres de grupos desviados. Considero que en esta forma de protesta ya notamos un acercamiento por parte de un sector de la población joven estadounidense, minoritario aún, a los grupos sociales oprimidos o desfavorecidos, los cuales refutaban con su existencia la ideología del éxito vendida a la clase media norteamericana.

(despojados por los ancestros de los jóvenes de la contracultura) quienes, a decir de Maffi (1972), inspiraron una revalorización de la actividad artística. ¿Contra qué se rebelaron los jóvenes, de manera que tal inconformidad llevó a la búsqueda de alternativas? Roszak (1981: 20, 21) dice que los jóvenes se rebelaron contra una sociedad que intentaba reducirlo todo a un dato de laboratorio, donde la ciencia y la técnica eran el único santo al cual encomendarse. Es la sociedad de la tercera revolución tecnológica, la que el antropólogo llamó “tecnocracia”:

“forma social en la cual una sociedad industrial alcanza la cumbre de su integración organizativa (...) la era de la ingeniería social en la que el talento empresarial ensancha su campo de operaciones para orquestar todo el contexto humano (...) es el régimen de los expertos o de aquellos que están en condiciones de emplear a expertos”

Rozzak atestiguó la agudización de la lógica comercial y económico-empresarial en muchas esferas de la realidad, incluyendo la de la vida cotidiana. Contra las condiciones sociales impulsadas por tal proceso de “racionalización” se manifestó el movimiento antiautoritario juvenil¹⁹.

Mario Maffi (1972) habla sobre una quiebra de valores. Los jóvenes rechazaron los valores heredados de la sociedad de los adultos, sociedad en la cual las promesas del desarrollo tecnológico ponen al descubierto la fragilidad y vulnerabilidad de la especie humana ante ella misma.

Estos jóvenes heredaron una cultura cuyas ideas, juicios, valores y creencias no habían ayudado a construir, y los cuales estaban en contradicción con la

¹⁹ Además de la ideología revolucionaria, de la lucha contra la represión, de la defensa de la libertad de expresión y el apoyo a otros movimientos sociales, los jóvenes estudiantes también contemplaban el futuro que les ofrecía la sociedad heredada y trataron de evitarlo y transformarlo: “en Inglaterra, Alemania y Francia, los estudiantes más turbulentos son los que se han roto los codos estudiando humanidades y sociología sólo para descubrir al final que lo que la sociedad quiere de verdad de las escuelas son técnicos, no filósofos” (Roszak, 1981: 43)

realidad de un mundo que vivía bajo la amenaza de la guerra nuclear. Los jóvenes fueron buscando y creando alternativas a los elementos culturales que recibían de su sociedad, formaron subculturas y organizaron movimientos sociales, a partir de los cuales buscaban la transformación de esa sociedad. Los nuevos movimientos sociales son ya la manifestación de la lucha contra los aspectos “perversos” de la cultura de la sociedad industrial avanzada.

Roszak considera que las expresiones más representativas de la contracultura son el movimiento estudiantil y el hippismo. José Agustín (1996: 83) coincide con él, y en su definición de la “onda”, en el contexto mexicano, integra estas dos manifestaciones contraculturales:

“De esta manera se formó la onda, las manifestaciones culturales de numerosos jóvenes mexicanos que habían filtrado los planteamientos jipis a través de la durísima realidad del movimiento estudiantil. Era algo mucho más amplio que abarcaba a chavos de pelo largo que oían rocanrol, fumaban mariguana y estaban resentidos contra el país en general por la represión antijuvenil de los últimos doce años. Se trataba de jóvenes de distintas clases sociales (...) A partir del 68 se empezó a hablar de chavos de la onda y ya no tanto de jipis.”

Movimiento hippy y hippismo.

Las características más destacadas del movimiento hippy fueron el retorno a la naturaleza, el espiritualismo orientalista, el consumo de drogas “blandas”, el pacifismo, las comunas como organización social alternativa, la liberación sexual, y la búsqueda de un nuevo sistema económico. En esta última característica del movimiento hippy está el germen del cual se desarrollará la Artesanía Urbana:

“ A pesar de todo, muchos colectivos intentaron nuevas alternativas económicas a partir, fundamentalmente, de la música, el cultivo en

granjas y la venta informalizada de artesanías.” (Colom y Mélich:
27)

El movimiento hippy es más conocido por la subcultura derivada o creada a partir de él: el hippismo.

José Agustín distingue dos tipos de hippies: el austero introvertido (al estilo de Timothy Leary), y el extrovertido relajiento (al estilo de Ken Kesey) Hace una lista de los elementos culturales del hippismo: rechazo al sistema, el rock, las drogas, la religiosidad, las comunas, el hedonismo, la revolución sexual, el individualismo, el romanticismo, la identificación con los oprimidos y especialmente con los indios. Describe y explica cada uno de ellos, interesando a los fines de este trabajo el análisis acerca de la identificación con otras culturas, el tipo de música, el empleo de drogas y el lenguaje propio de la subcultura, como elementos culturales representativos.

La forma de hablar que es particular y propia de un determinado grupo social, además de ser su canal de comunicación, es una manera de compartir símbolos y códigos que refuerzan la identidad del grupo. La forma de hablar de los hippies fue un elemento esencial de su subcultura; tiene calidad de críptica, lo que la hace entendible sólo para los que están “dentro” de la subcultura. Toma términos y acentos de los grupos oprimidos, de sectores sociales depauperados, de segmentos de la población no tolerados por la “cultura oficial”, del sistema sociocultural contra el cual se manifestaban. También se “inventaron” términos y se reasignaron significados a los existentes.

Una reconstrucción de la época en México es suficiente para aclarar este aspecto de la formación de códigos en la subcultura hippy:

“La forma de hablar de los jipitecas era muy sugerente, un caló que combinaba neologismos con términos de los estratos bajos,

carcelarios, y se mezclaba con coloquialismos del inglés gringo (...) Algunos de los términos eran totalmente nuevos (chido, irigote) o, sino, añadían nuevos sentidos a palabras existentes, pues denotaban cosas, condiciones o estados que no se conocían, o con el significado que adquirirían de la experiencia sicodélica” (José Agustín: 80)

La calidad de críptico de este uso del lenguaje propio de las subculturas cumple tres propósitos: sirve como código de identidad del grupo social, es una forma de defensa, y sirve para asignar nuevos significados y sentidos a algunos términos²⁰.

Un aspecto central de las manifestaciones de la subcultura de los hippies fue la búsqueda de alternativas en las diversas esferas de la realidad social (política, arte, economía, etc.) Los hippies encontraron modelos y fuentes de inspiración en grupos sociales en condiciones adversas y marginados. Los jóvenes de la contracultura norteamericana -sin menospreciar la contribución de los jóvenes ingleses y de otros países- “inventaron” la música rock, tomando expresiones culturales de grupos de la sociedad norteamericana de entonces, cuyas características comunes eran el olvido, la segregación, y estar desprotegidos; es decir, estaban separados de los frutos y bondades de la Gran Sociedad²¹.

²⁰ Roger Bartra profundiza en este tópico. Tomo de su análisis de los “dialectos populares”, específicamente el referido a la figura de “Cantinflas” como mediatizador del habla popular, el siguiente texto para completar la idea expuesta: “Los dialectos que surgen en los barrios populares son originalmente formas de defensa; se trata de un lenguaje que no sólo permite que los miembros de un grupo social se identifiquen con un modo de vida propio, sino también es una barrera que impide que otros entiendan sus conversaciones. Como es comprensible, los dialectos populares están muy influenciados por el hampa y los presos, que desarrollan formas crípticas de comunicación para evitar ser comprendidos. Se trata de lenguajes *sin sentido* para los que no pertenecen al grupo social que los genera, pues para eso precisamente se desarrollan: tiene sentido sólo acá” (Roger Bartra, 1991: 178-179)

²¹ La música rock fue creada a partir de la música blues -“expresión cultural del proletariado (rural y urbano) negro de los Estados Unidos”- y de las manifestaciones musicales de otros grupos de la sociedad estadounidense, “los hillbillies, excluidos de la creciente urbanización (...) incluye también las expresiones musicales nacidas de los años de la Depresión, en los dust bowls y en las llanuras del Sudoeste, entre los hobos (vagabundos) y los desocupados, los wobbies y los trabajadores temporarios.” (Maffi, 1975: 238, 285)

Pero además de la importancia de estas fuentes de la música rock, ésta es interesante como fenómeno artístico por ser la creación de los jóvenes de la contracultura. No es música heredada de la sociedad de los adultos; de ésta se toman elementos para re-utilizarlos, como en el caso del lenguaje.

Los músicos de rock vivían de acuerdo al estilo de vida de la contracultura de los jóvenes (a pesar de los tempranos procesos de mercantilización del rock y de la aparición de “réplicas” que trataban de quitarle al rock lo “rebelde”), porque eran producto de esta subcultura.

Antes del rock no había nada parecido, sólo existían los antecedentes mencionados. Como en el caso del lenguaje, en el rock se tomaron experiencias de las décadas pasadas para acomodarlas de una manera diferente, de acuerdo a la realidad y expectativas de la juventud norteamericana que buscaba una forma de expresión propia.

El rock sirvió como medio de comunicación y como campo de experimentación artística. La música rock es también testimonio de una década de búsqueda, de transformación y creación:

“ La música (rock) pasa a ser realmente voz de la subcultura juvenil, la Odisea de esta subcultura; le proporciona un rostro y al mismo tiempo lo difunde; y va más lejos: se convierte en la expresión de una década, de un período histórico: describiendo a sus protagonistas, crisis, esperanzas, sinsabores, impulsos, dramas y su voluntad de luchar, por una parte, y de conservar, por la otra.”

(Maffi,1975: 324)

Los jóvenes se identificaban entre ellos, gracias a las experiencias comunes compartidas y encontradas luego en las canciones y en la música rock. Este intercambio de experiencias, códigos y estados de ánimo por medio de la música contribuyó a ensanchar los límites de la contracultura juvenil. El hippismo encontró en el rock un eficiente vehículo de comunicación.

El uso de drogas²² también se ve atravesado por ese eje de búsqueda de identificación con otros grupos culturales diferentes a los del modelo cultural del “american way of life”. El uso de drogas está envuelto en estilos de vida y subculturas, por lo que los usuarios también se hacen “dependientes” de las experiencias que circundan el uso de drogas.

Mario Maffi (1972) remarca la diferencia entre “hard drugs” y “soft drugs”. Las primeras son productoras de hábito, son de “nocividad psico-física notoria”: morfina, heroína, cocaína, anfetaminas, barbitúricos, speed. Las soft drugs (alucinógenos: marihuana, hashish, LSD, mescalina, peyote, psylocibina, yagé, DMT, STP, etc.; la lista es de Maffi) eran el tipo de drogas propio de la subcultura hippy. En amplia definición, las soft drugs son

“las reales componentes de la cultura underground. Toda producción artística, literaria, teatral, musical, cinematográfica y política se basa en la experiencia con las soft drugs (...) La estrecha interdependencia entre soft drugs y cultura underground no es tanto un juego intelectual o autodestructivo, de vacía provocación snob. El papel central que estas circunstancias desempeñan en la producción underground va unido a la posibilidad de afinar bajo sus efectos los sentidos físicos y las facultades mentales” (Maffi: 66)

El uso de drogas en la contracultura tenía varias justificaciones y funciones: la droga como instrumento de placer, como medio de exploración interior, como vehículo de la experiencia mística, como elemento de identidad colectiva. Dentro de la contracultura juvenil se fue formando una subcultura del uso de

²² Droga: “cualquier sustancia química que altera el estado de ánimo, la percepción o el conocimiento y de la que se abusa con un aparente perjuicio para la sociedad (...) la característica más importante y peligrosa de las drogas es su carácter somáticamente habituador, su capacidad de producir toxicomanía (“addictiveness”)” (Laurie, 1969: 11) Esta definición nos ubica en el problema central actual de las drogas: la dependencia. Laurie distingue dos tipos de dependencia: la dependencia psicológica existe cuando el usuario de la droga depende de ella por cuestiones emocionales, intelectuales, de estado de ánimo, etc.; existen drogas que además de conducir a la dependencia psicológica desencadenan procesos metabólicos que demandan la presencia de la sustancia adictiva en el organismo, las que causan dependencia fisiológica.

drogas en la cual convergían diferentes movimientos sociales y otras expresiones de los jóvenes²³.

El uso cotidiano de drogas, el proceso para obtenerlas, las experiencias que ellas posibilitan y facilitan, tuvieron su influencia sobre los elementos de la “subcultura de protesta juvenil”: sobre la forma de vestir, el lenguaje, el estilo de vida, la forma de ver la realidad, la sensibilidad artística, los símbolos colectivos, etc.

En México existen, desde hace mucho tiempo, una gran variedad de drogas naturales: *Iopophora williamsii*, *psilocibe*, *datura*, *rivea corymbosa*, *popus yai*, *pomoea violácea*, *cerato caulom*, *sophora secundiflora*, *nicotiana rústica*, *cannabis* (la lista es de José Agustín) La mayoría de esas plantas fueron conocidas y usadas por civilizaciones precolombinas, y en algunos grupos indígenas contemporáneos el uso de algunas de estas plantas juega un papel central.

Los hippies y otros jóvenes norteamericanos vinieron a México en los sesenta, ya sea huyendo del reclutamiento, o buscando un lugar donde formar su comuna rural, o para compartir las experiencias psicodélicas.

“En su rechazo al orden existente, los jipis se alejaban de los centros urbanos y buscaban sitios naturales de gran belleza, de preferencia ricos en alucinógenos. Así llegaron a Huautla, Real de Catorce, los Cabos, Vallarta, Yelapa, Barra de Navidad, Manzanillo, Acapulco, Puerto Escondido, Puerto Ángel, Cipolite y San José del Pacífico, además de San Cristóbal de las Casas, Oaxaca, San Miguel de Allende, Ajijic, y al menos, de paso, la Ciudad de México.” (José Agustín, 1996: 73)

²³ El consumo de drogas funcionaba como vínculo social entre los jóvenes que provenían de diferentes contextos. “El uso social de drogas crea vínculos intersubjetivos entre los usuarios. Se resignifica y recrea la realidad como tal.” (Nateras, 1993: 107)

Los jóvenes de la contracultura se precipitaron sobre los lugares donde pudieran tener una experiencia con las drogas naturales; entraron en contacto con la cultura de los indígenas que todavía usan tales plantas²⁴.

Los hippies no sólo encontraron en su contacto con otros grupos culturales una matriz cultural alternativa a la ofrecida por la cultura que rechazaban, también trataron de identificarse con las prácticas y cosmovisiones de tales grupos culturales. El vínculo era el empleo de la misma droga natural, aunque con diferentes sentidos. La convivencia con los indígenas que empleaban drogas naturales, o el simple consumo de éstas con la conciencia de que son usadas por aquellos, constituyó un fundamento de una concepción mística de la realidad y una nueva explicación del mundo y la sociedad que reemplazaba las que podían encontrar en la sociedad tecnocrática y consumista de la cual renegaban.

En este proceso de identificación y de formación de nuevas prácticas colectivas, en el marco de la subcultura de la droga que iba emergiendo, comenzó a manifestarse el fenómeno que todavía subsiste y que he llamado “turismo enteogénico” o “psiconáutico”. Se trata de visitar los lugares, como parte del uso del tiempo libre o del ocio, donde se puedan encontrar y consumir plantas alucinógenas. El objetivo de la visita es la experiencia con el alucinógeno. Este fenómeno apareció como parte de una subcultura urbana del uso de drogas, que se diferencia de la del hippismo por carecer de la atmósfera mística y contestataria de éste. Es importante también destacar que en el hippismo la venta a menudeo de drogas era un medio de subsistencia o para

²⁴ Los jóvenes de la contracultura tuvieron un precedente en los *beatniks*. También fueron animados por los reportajes, investigaciones y experiencias de artistas, periodistas, investigadores, que dieron a conocer al mundo, a mediados de este siglo, las prácticas culturales de grupos e individuos indígenas usuarios de plantas alucinógenas. Gordon R. Wasson y Fernando Benítez son autores representativos.

mantener un estilo de vida. La venta de drogas también fue, en el hippismo, una actividad mercantil “subterránea”.

Entre otras actividades económicas contraculturales de los hippies estaban la agricultura (en el modelo de las comunas rurales) y la producción de artesanías. Esta última actividad fue posible gracias a dos circunstancias. Una de ellas fue la necesidad, por parte de los jóvenes de la contracultura, de construir símbolos y señales exteriores que les permitieran reforzar la identidad de la subcultura. Esta necesidad se vio aparejada al ambiente de experimentación de la década de los sesenta.

La otra circunstancia fue la actitud de los jóvenes de la contracultura con respecto a los grupos indígenas norteamericanos. La artesanía indígena fue el primer modelo que tomó una artesanía hippy *sui generis*. Para ilustrar esta actitud de los jóvenes, cito a José Agustín (1996: 77) y el caso de los hippies mexicanos:

“salvo excepciones, los jipitecas no establecieron una relación muy estrecha con los indígenas, pero jamás los vieron por encima ni trataron de manipularlos, sino que en buena medida se vistieron como ellos, pues les gustaban los huipiles, rebozos, faldones, (...) Admiraron sus artesanías y después las aprovecharon como punto de partida para crear un estilo especial, inconfundible de artesanía jipiteca.”

En México existen más de cincuenta grupos étnicos. Los hippies tuvieron una amplia variedad de modelos y estilos artesanales; pero además el contacto con otros valores, normas y tecnologías enriquecieron los elementos de la cultura hippy. Por otro lado, el fomento gubernamental de la producción de artesanías indígenas, con diversos fines, figuró en el marco de la práctica hippy de producir artesanías.

La primera influencia de las artesanías de estilo hippy fueron los indígenas americanos, luego África y el Lejano Oriente contribuyeron también. Estas últimas influencias van de la mano con la adopción de un misticismo que conformaba una alternativa a las ideologías que ofrecían las sociedades industriales avanzadas. Las cosmovisiones y filosofías chinas o hindúes impregnaron muchos de los momentos ideológicos de la contracultura juvenil. Algunos sectores del hippismo desaparecieron, otros se integraron en algunos movimientos sociales o dieron origen a otros movimientos y fenómenos sociales. Un aspecto de la propuesta económica de los hippies, la producción de artesanías, se fue consolidando hasta tomar las características propias del oficio del Artesano Urbano.

Éste es un fenómeno social que tiene así una generación de existencia; aunque tenga similitudes y puntos de convergencia con las artesanías tradicionales e indígenas, no es un oficio heredado de generación en generación, no hay una tradición ancestral directa. Encuentra sus orígenes este oficio en las prácticas de una subcultura y un submovimiento social de protesta orientado a la búsqueda de alternativas culturales. Cuando empezamos a dejar de ver a los hippies, aparecen los Artesanos Urbanos.

La subcultura de los Artesanos Urbanos.

Antes de describir algunos elementos culturales de los Artesanos Urbanos, tendremos que presentar, *a grosso modo*, las características de los contextos que dieron pie a la transición del hippismo hacia la Artesanía Urbana. Ya he mencionado que una de las vertientes “económicas” del movimiento (y de la cultura hippy) se centraba en elaboración y venta de artesanías, por lo que me remitiré a los contextos económicos de la década de los ochenta.

En México, después del auge del petróleo (de 1978 a 1981, con crecimientos anuales del 8 al 9 % del PIB), viene la crisis de éste: debido a la dependencia de la industria del petróleo, aumenta también la deuda externa; con el aumento de las tasas de interés, posteriormente, y la contratación de nuevos préstamos, aunados a la baja de los precios del petróleo, en 1982 se da la crisis de la deuda (suspensión de pagos, devaluaciones, ajustes fiscales); todo esto condujo a la contracción económica, altas tasas de inflación y cambios drásticos en la distribución del ingreso y la riqueza.

En 1986 este panorama se complicó con la caída de los precios internacionales del petróleo; la política económica anti-crisis se centró en la reducción de la inversión pública, la restricción del salario, las devaluaciones del tipo de cambio peso-dólar:

“es posible que las consecuencias de la estrategia económica de largo plazo (implementada desde 1983: Plan Nacional de Desarrollo, SPP) y no sólo sus efectos macroeconómicos de corto plazo, hayan sido negativos y hayan conducido a la economía a una senda de “cambio estructural” de naturaleza muy diferente a la requerida, es decir, al estancamiento económico, la desindustrialización y el subempleo creciente, junto con la persistencia de elevadas tasas de inflación” (Márquez y Ros, 1991: 360)

Todo esto tuvo sus efectos sobre el salario y el empleo. La fuerza de trabajo urbana, de formar el 35.6 % del total en 1950, había pasado al 62.4 en 1980. Márquez y Ros argumentan que a pesar de este crecimiento de la fuerza de trabajo urbana en conjunto (lo que también denota el desarrollo de los procesos de urbanización), el sector informal²⁵ de esta fuerza de trabajo

²⁵ Este sector de la economía llamado “informal” ha sido definido como el sector de los “pobres que trabajan” (Informe de Kenia, Tokman, 1987), y como aquel sector en el cual la acción estatal es “débil” y en el cual la falta de seguridad social y económica es una característica distintiva (Elwert, Evers y Wilkens, 1986) Tokman

también creció constantemente, aún teniendo una clara disminución en la fuerza de trabajo rural (moderna y tradicional)

El sector urbano informal absorbió más rápidamente el excedente de mano de obra, producto de la aceleración del crecimiento de la fuerza de trabajo, que el sector moderno agrícola (lo que también resalta el desarrollo de los procesos de informalización) En México el empleo urbano informal creció 14.8 % durante 1982 y 1983 (Tokman, 1985) Entre 1980 y 1985, el empleo en el sector informal en América Latina se incrementó un 39 %.

Aunque el crecimiento del sector informal ha sido constante, en América Latina, en 1985, entre el 75 y el 80 % de los empleados en este sector recibía ingresos mínimos, debido a la disminución de las diferencias entre ingresos formales e informales. El sector informal sirvió para tener un empleo, aunque éste fuera de salario mínimo y sin seguridad para el trabajo. Los salarios mínimos reales, para 1987, estaban por debajo de su nivel de 1981 (Márquez y Ros: 357-358)²⁶

He abundado un poco más en el tema de la informalidad, ya que los Artesanos inscriben su aparición como tales y no como hippies, en este marco económico del México de los ochenta.

Quiero destacar dos características del sector informal que afectan a los Artesanos Urbanos. La primera es la falta de seguridad social y económica en el trabajo. El hecho de que la actividad Artesanal no esté regulada o esté fuera

resalta la heterogeneidad dentro del mismo sector, usando criterios como la organización, ejecución, capital y trabajo de una actividad informal determinada: propietario de taller informal, trabajador por cuenta propia, trabajador de taller informal, y servicios domésticos (Tokman, 1987: 514-515) En esta clasificación de actividades podríamos ubicar a las diferentes formas de producción Artesanal.

²⁶ Con base en datos del INEGI, el departamento de análisis del periódico "Reforma" afirmó que de la población ocupada en México en 1999 (38.94 millones), más de siete millones (el 18.7 %) ganaban menos de un salario mínimo. Éste ha sufrido una caída del 74 % en los últimos treinta años, de acuerdo con investigaciones del mismo periódico y de la Facultad de Economía de la UNAM. El salario mínimo ha subido de 7.76 pesos en diciembre de 1987 a 37.90 para agosto del 2000 (El Norte, pág. 14-A, 6 de agosto del 2000) Los investigadores concluyeron que el salario mínimo debería de ser de alrededor de 410 pesos diarios, lo que sería en Estados Unidos alrededor de 40 dólares diarios.

del control del Estado implica también la falta de seguridad social y económica para todos aquellos que desempeñen tales actividades:

“¿Por qué algunos productores logran defenderse con éxito de que el Estado capte el ámbito de sus actividades? ¿Cuáles son las características de estos grupos socioeconómicos? No tienen una reproducción asegurada de sus condiciones de sobrevivencia. Es imposible hablar de profesiones u oficios (...) ya que ninguna de estas actividades económicas o ninguna combinación fija de varias actividades (...) podría ofrecer una perspectiva a largo plazo que asegurara la subsistencia” (Elwert, Evers y Wilkens, 1986: 485)

Los Artesanos desempeñan un oficio cuyas características culturales dependen de un escenario: la calle. Por lo tanto, se relacionan con otros sectores de la sociedad que dependen del mismo espacio; por ejemplo, se relacionan con otros productores (como son los Artesanos indígenas) o con otros comerciantes. El estilo de vida y el oficio de los Artesanos está muy relacionado con lo informal callejero.

El ejercer este oficio como medio de vida, en lugar de ejercer la profesión como arquitecto o radiotécnico, implica que no pueden esperarse pensiones ni servicios médicos para los empleados. Las opciones para el futuro son establecerse (dejar el estilo de vida “nómada”), tener un empleo o abrir una tienda de Artesanías diversas (hacia lo que tiende un Artesano de manufactura comerciante): ¿hasta qué punto puede vivir un Artesano en el *rol* antes de necesitar la seguridad y la asistencia social que proporciona un empleo formal?

Precisamente la informalidad como campo donde se despliegan novedosas respuestas a la crisis es la segunda característica de lo informal que atañe particularmente a los Artesanos, pues el oficio, precedido por ser una característica económica de la subcultura hippy, en los años de la crisis se

solidifica como toda una subcultura -y ya no como accesorio o elemento secundario, y se ejerce como tal, como oficio.

De este contexto existe la siguiente descripción:

“En el contexto nacional, resulta inevitable hacer referencia a los años ochenta, a la llamada “década perdida”, en la cual, paradójicamente, surgen múltiples iniciativas culturales. Un dato evidente es el acelerado crecimiento urbano, no sólo de las metrópolis –Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey- sino también de ciudades media como Tijuana, Ciudad Juárez, Querétaro, León, Puebla, Xalapa o Mérida, entre muchas otras. Con diferencias locales y regionales, crece la economía informal y se incrementa el deterioro de las condiciones de vida de los sectores populares, tanto en las áreas centrales como en las periféricas. Al mismo tiempo se acelera la masificación de los procesos sociales fundamentales, cuya expresión espacial consiste en la introducción de una nueva traza urbana, un equipamiento comercial transnacional y nuevas formas de utilización del tiempo libre; la búsqueda de la diferencia y de la privacidad se realiza a través del consumo, los sectores populares urbanos ponen en juego múltiples estrategias para adaptarse a las nuevas condiciones de la vida urbana y cristaliza formas culturales novedosas” (Rosales Ayala,1993: 20-21)

El consumo de Artesanías y de artesanías tradicionales, ha servido también como respuesta a la crisis por parte de algunos sectores sociales, para conservar un estándar de vida; así como el consumo en tianguis o en las llamadas “pulgas” está estructurado como estrategia de consumo y aun del uso del tiempo libre.

Una alternativa para los Artesanos parecería ser la organización en asociaciones. *Carlos* expone este ambiente de los ochenta:

“Hubo un tiempo en que creció mucho ¿no? ... pero muchísimo (la Artesanía)... ¿fue en el 87?, ¿89? Estoy hablando de años, o sea, estoy hablando de años... creció bastantísimo... pero de repente como que se han restringido los lugares de venta, y tienes que pertenecer a alguna asociación de comerciantes (...)”²⁷”

Las asociaciones pueden servir como representación colectiva cuando se trata de obtener espacios en ferias, eventos culturales y otros espacios temporales pero formales, en los cuales los Artesanos encuentran oportunidad para vender volúmenes relativamente grandes de mercancías, como en el caso del festival cervantino de Guanajuato.

Pero al nivel de la vida cotidiana, son un obstáculo para los Artesanos independientes; *Martín* es claro al respecto:

“en Guadalajara, yo me tendía en la calle, acá, y ahora no, ya se asociaron unos y ya tienen una placita y ya son socios todos, ya todos tienen sus lugarcitos, o sea, está bien que peleen ¿ves?, la unión es la fuerza también... Pero ya es... depende del criterio de cada quien... qué libertad quieres tú (...) en el Chopo también es otra asociación de gente, que ni Artesana ni vaga fue nunca y ahora mueven un resto de Artesanos y hacen dos tres ondas y dicen “qui’úbole”(...) A mí me daban un puesto pero yo sé que... se vende muy bien ahí... Pero yo sé que si agarro ese puesto ya... tengo que tomar una disciplina y eso es lo que a mí en alguna manera me afecta porque soy un indisciplinado (...) también depende del bolsillo ¿no? Pero eso es lo que a mí, para mí tiene mucho valor ¿no?, mi libertad, canijo, ... y en estos tiempos ora sí que te tienes que alinear, en todo, en muchas cosas ¿no?, para

²⁷ Ya en el período de formación de las sociedades en la Edad Media europea, los gremios y las guildas, entre otras funciones como normar el ejercicio de la actividad productiva y controlar la competencia, sirvieron para proporcionar seguridad a los Artesanos en esa fase precapitalista de la producción. Ante los vaivenes de la crisis los Artesanos han recurrido a la organización como estrategia, aunque esto pueda sonar contradictorio para el caso de un grupo ubicado en la informalidad.

poder vivir y ahorita pues yo la he librado y vivo bien y me gusta...

libre ¿no? Y eso es lo que me gusta..."

Este Artesano antepone los factores del control de tiempos y ritmos de producción y el estilo de vida ante el de remuneración económica, al menos por ahora. Su renuencia a pertenecer a una asociación es de índole cultural.

La organización en asociaciones presenta paradojas: ¿Cómo conciliar el estilo de vida nómada con el sedentarismo de ser miembro de una asociación? La organización en asociaciones de Artesanos conlleva la demanda del reconocimiento de los Artesanos como productores y de la necesidad de éstos de contar con un espacio de comercialización de sus productos, por parte de las autoridades.

Implica el registro y la inclusión de la asociación en la esfera de influencia del Estado regulador, lo cual va en detrimento de una de las características esenciales del sector informal. *Francisco*, quien no pertenece a ninguna asociación, menciona, incluso, que tales asociaciones servirían para garantizar una especie de fondo de retiro o pensión para los Artesanos viejos. Esta formalización de lo informal es solución final para los comerciantes ambulantes o "callejeros". Ellos, junto con los Artesanos, se organizan para defender un espacio en la vía pública; pero se trata de asociaciones de comerciantes, no de productores, y es propio de los Artesanos del segundo y tercer tipo mencionados.

Pero para los Artesanos *independientes*, esto es un obstáculo, porque los comerciantes "establecidos" (o asociados) impiden a los primeros vender sus productos en la calle, en los lugares acaparados. Y la organización en asociaciones va en contra, además, del estilo de vida nómada porque pertenecer a tal organización implica, dijeron algunos entrevistados, ir a juntas, pagar cuotas:

“(Arturo:) nosotros siempre andamos de paso, nosotros no nos quedamos... muchos nos quedamos hasta por unos diez días... y ya como ellos hacen su asociación, pues ya nadie pasa...”

Además de estas razones para no ingresar en una asociación, los Artesanos independientes añaden la falta de confianza en las instituciones y organizaciones formales, ya que estas deben tener una estructura interna que administre recursos, regule normas, y tome decisiones, y en algunos casos tales asociaciones funcionan para la satisfacción de intereses de quienes participan en estas estructuras.

Aunque para los Artesanos la cotidianidad de la calle y su oficio son ejes centrales de su desenvolvimiento, conservan algunos rasgos y elementos culturales del hippismo. Esto sucede aun cuando los Artesanos desconozcan las características del fenómeno hippy y su influencia.

Algunos Artesanos grandes como *George*, conocen esta vena hippy de la Artesanía, porque vienen de esa transición del hippismo a la subcultura Artesanal, vienen haciendo Artesanías desde los “hippie days”. Sin embargo, *Adrián*, por ejemplo, identifica a los hippies con la subcultura del rock. De los entrevistados, *Martín* está consciente de los antecedentes hippies de la Artesanía:

“(¿Cómo nació o desde cuando existe el oficio de Artesano?) Pues yo creo que a raíz de... cuando existían los hippies... de que para tener un modo de vida pues... hacían collares, o sea, para poderse...ya ves que los hippies siempre se transportaban de un lado a otro... no eran estáticos sino que vivían en diferentes lugares...”

En esta breve respuesta del entrevistado se encuentran dos puntos de la subcultura hippy que se vuelven básicos para la existencia del Artesano: la

producción artesanal como un experimento de alternativa económica y medio de subsistencia, y el *rol* (*infra*, pág. 92), como práctica subcultural.

En los ochenta, el rock ha dejado de ser otro elemento o un producto de la contracultura sesentera. Alrededor de esta manifestación musical se conformó una subcultura propiamente urbana, con códigos de signos y significaciones, sustentadora de un estilo de vida (Nateras, 1993: 105)²⁸

La década de los ochenta es la década de las influencias del “reggae” y del “rock rupestre”. En el caso de los Artesanos, integraron en su subcultura del rock a sus vertientes caribeñas (encontradas en su nomadismo a sitios de atracción turística); y a expresiones artísticas urbanas del México de los ochenta, enmarcados dentro de un movimiento de colectivos y grupos llamado “rupestre” (José Agustín, 1996)

El lenguaje de los Artesanos sigue siendo críptico, pero va adquiriendo características peculiares porque se ve influenciado por el oficio (ver páginas 21 y 71), por la influencia de los lugares que visitan, y por otros grupos y realidades sociales que no son los mismos que influyeron sobre los hippies. Así existe un código de lenguaje distintivo entre los Artesanos.

En los ochenta, en comparación con los sesenta, el empleo de drogas también cambia:

“el uso social de drogas ha dejado de tener su práctica contestataria y a nivel de búsqueda espiritual como lo usaban los beatnik y los hippies (...) En todo caso la droga, para algunos jóvenes, tendría un valor simbólico, en tanto que a través de su uso tienen acceso al código que permite el acceso a los universos simbólicos y registros

²⁸ El rock en México ha sido visto por los estudiosos de las identidades urbanas como “un campo de creación y recreación cultural simbólico juvenil, así como una de las instancias/lugares privilegiados de interpolación de identidades/colectividades juveniles urbanas, una de las cuales, la rockera, tendría una historia construida básicamente en la subterrneidad y/o marginalidad social urbana.” (Urteaga Castro-Pozo, 1992: 36)

imaginarios de tales o cuales grupos de referencia y pertenencia”

(Nateras 1993:107-108)

El uso de drogas, tanto para los Artesanos como para otros grupos sociales y subculturas, es una especie de vínculo tácito. Constituye inclusive, como el empleo del lenguaje, códigos de representaciones y significados. *Martín* reconoció la influencia de una subcultura urbana de la droga como una llave que le permitió acceder a códigos propios de la subcultura de los Artesanos, así como tal vez le hubiera permitido acceder a cualquier otra subcultura.

Además, el uso de ciertas drogas permite en cierta forma, el acercamiento a cosmovisiones de otros grupos culturales que emplean tradicionalmente tales sustancias como práctica cultural, como en el hippismo:

“(Martín:) Pues fue una de las cosas para estar también en la Artesanía, el gusto por “darse un son” y el “acá” y pues, entre la banda siempre hay alguien (...) Mira, uno de estos (productos)... así, clavado, clavado... ya todo terminado (...) unas tres horas ¿no?, claro que tienes de repente el receso de tu... una “vitamina”, y ya ¿no? Sí, porque también ¿no?, las pilas (...) Yo, por ejemplo, admiro a los huicholes ¿ves?, y sus símbolos, varios de sus símbolos... es el venado y es peyote... entonces, de repente, ... yo hice esta chambita: ésta es piedra de Huautla, de la montaña, de río... sí se ve el peyote ¿no?”

Pero la mayoría de los entrevistados dejaron ver que antes de identificarse con tal o cual variación de la subcultura de la droga en los ambientes urbanos o rurales, su elemento de identidad más importante es el oficio. *Jesús*, por ejemplo, se defiende argumentando que en todos los estratos sociales se consumen diferentes tipos de drogas (y dice que dentro de la banda, es ya “una tradición”), pero que ante la estereotipación de los Artesanos como vándalos drogadictos ellos anteponen su trabajo, su calidad de sujetos

productores, sus “callos”, su identificación con la actividad económica que ejercen.

La vertiente económica de la subcultura hippy, reflejada en la elaboración de artesanías que tenían como inspiración de las artesanías tradicionales, se transformó en una subcultura, la de los Artesanos Urbanos. Esto ha hecho que se asocien a los productos Artesanales con los de las artesanías indígenas. Sin embargo, aunque ya hemos hablado sobre las influencias de las culturas no occidentales sobre los movimientos juveniles de los sesenta, no es posible identificar unos productos con los otros.

Es un hecho es que los Artesanos, a pesar de su semejanza en mercancías (y hasta con signos externos) con los indígenas americanos, provienen de centros urbanos: ciudades medianas (más de 100 000 habitantes), ciudades grandes (más de 1,000 000 de habitantes), y ciudades de relevancia turística (no importa la cantidad de habitantes)

Los Artesanos constituyen un fenómeno social de las ciudades, es un fenómeno urbano. De los entrevistados, seis procedían del Distrito Federal, uno era de Toluca, otro de Guadalajara, uno más era de Madrid, otro era un italiano acompañado de una chilena, y uno más era de Tenango del Valle (en un área de *turismo enteogénico*²⁹)

Una definición de artesanías tradicionales es la siguiente:

²⁹ Los Artesanos encuentran su principal mercado en el tipo de ciudades mencionadas. Un ejemplo de las diferencias de consumo de Artesanías entre consumidores provenientes del ámbito rural y los de ciudades lo hallamos en Real de Catorce. Durante las vacaciones de primavera -Semana Santa-, el número de Artesanos se duplica en comparación al de las fiestas patronales de octubre. Con base a una observación exploratoria en ambos períodos, pudimos constatar que hay más Artesanos en la primera fecha que en la segunda. Una explicación de esto es que en Semana Santa llega gente a Real de Catorce proveniente del tipo de ciudades mencionadas, y muchos turistas psiconautas. Mientras que en octubre la gente que llega lo hace por motivos religiosos y proviene principalmente de áreas rurales aledañas. En abril acude a Real de Catorce gente que vive bajo parámetros de comportamiento urbanos, gente que llega a visitar al “pueblo fantasma” o a buscar el peyote, cacto alucinógeno usado por la etnia huichol (Real de Catorce tiene fama de ser pueblo peyotero, fama, por cierto, mal adjudicada) y es este tipo de gente, de turistas, quienes vienen de las grandes y medianas ciudades, quienes compran Artesanías, a diferencia de los peregrinos de octubre.

“Etnoartesanías: (...) el medio ecológico determina normalmente la característica artesanal de una región (...) se hereda por generaciones, y los herederos las reciben con satisfacción; se enorgullecen de preservar sus tradiciones (...) la retribución económica (...) es siempre baja (...) Estas artesanías se identifican generalmente con la vida de las comunidades indígenas y ostentan, por lo tanto, una raigambre autóctona ancestral. Reconócese en ellas raíces prehispánicas...” (Marín de Paalen, 1976: 56, 57)

En el hippismo, los jóvenes se marginaban voluntariamente. La producción de artesanías era una cuestión más cultural que económica. Los Artesanos hacen de la producción Artesanal un oficio y un medio de vida, inclusive para hacer frente a la marginación económica; pero no están bajo las condiciones de pobreza y marginación estructural en la que viven las comunidades indígenas. Además, la Artesanía sirve para mantener un estilo de vida, así como a las comunidades sus manifestaciones artísticas les sirven para preservar la identidad colectiva. El estilo de vida que permite sostener las Artesanías tiene sus inconvenientes, como la falta de seguridad en el trabajo, como he expuesto más arriba.

Con respecto a los otros elementos de la definición, han sido discutidos en las partes relativas a la “juventud del oficio”, y en la obtención de la procedencia de los materiales empleados.

Por último, aunque los Artesanos aún toman a las artesanías indígenas como fuente de inspiración o modelos, están conformadas además por otras fuentes (la oriental y la africana, y la de otras subculturas urbanas, por ejemplo); y no son burdas imitaciones, *mexican courios*, de las etnoartesanías, ya que lo producido lleva consigo señales de identificación, para los diferentes consumidores urbanos de las Artesanías.

Desde el hippismo se había propuesto la recreación, la reutilización y resignificación de símbolos, materiales y diseños³⁰. Los Artesanos reconocen y admiran la habilidad y los productos de las Artesanías indígenas, les reconocen la “paternidad” de las manifestaciones artesanales. Esta reutilización de los elementos de las artesanías tradicionales, especialmente la indígena mexicana, aunada al contexto socioeconómico y cultural de los Artesanos Urbanos, hace que éstos puedan tener un mercado mucho mayor y más diversificado que el de las artesanías tradicionales.

Por una parte, las Artesanías proveen de signos exteriores a los miembros de otras subculturas urbanas con las cuales comparten el espacio -la calle, el concierto, el rol, el “viaje”- y algunos elementos culturales -la enteogenofagia, el “camello” (el trabajar), el rol, el reggae. Por otra parte, producen artículos con la misma calidad del modo de producción del taller independiente descrito por Novelo, los cuales funcionan como proveedores de prestigio; como dijo *Beatriz* cuando comenzó a hacer Artesanías en la universidad: “*le arreglaba la vanidad a mis amigas*”.

En ambos casos, producen objetos que sirven para resaltar algo -prestigio, status, pertenencia- y que sirve para distinguirse del resto; en palabras de Rosanna Reguillo (1991), citada por Maritza Urteaga (1992: 35-36):

“Respecto de la objetivación simbólica de la realidad, los marcos exteriores remiten a la problemática de los orígenes para recordarlas quiénes son, “para exaltar la diferencia y activar la identificación (...) se recurre a imágenes, objetos, símbolos, distintivos, códigos cuya ‘lectura’ y ‘significación’ sólo comparten los miembros del grupo”, a quienes poco importa que aquellos sean utilizados

³⁰ “(...) especialmente los hippies se sintieron siempre atraídos (...) hacia un concepto radicalmente diferente de la creatividad artística y de los productos artísticos -que en la civilización piel roja, y, en general en todas las civilizaciones más o menos destruidas por los ejércitos de la industria y el comercio blancos, formaban

también por otros grupos, pues lo que interesa es el uso específico que ellos dan a estos elementos, la relación que tengan con un esquema propio de representación (...)"

Además de estas funciones de las Artesanías, como signos y como dotadoras de prestigio, también se emplean como fetiches. Estamos abordando la cuestión de por qué la gente consume estos productos. Es un hecho estudiado que con los actuales procesos de modernización: de globalización de los mercados, de integración de "bloques económicos", de comunicaciones mundiales y tecnologización de la vida cotidiana, se han minado las bases de las instituciones tradicionales.

La crisis de valores concomitante ha provocado que muchos individuos recurran a confusas "doctrinas" que traten de explicar los trastornos en las diferentes esferas de su realidad social y que además justifiquen los reacomodos y adaptaciones de sus visiones y comportamientos en estas esferas.

Este mundo nebuloso de "creencias" y "prácticas" incluye a la magia ("blanca" o "negra"), la difusión actual de los horóscopos, las mercancías de superación personal y "metafísica mística", por citar algunos ejemplos, y se diferencia radicalmente de las cosmovisiones que sustentan las creencias y prácticas de los grupos étnicos del país.

Tales ideologías justifican el atribuir un contenido "mágico" a algunos objetos y materiales vendidos por los Artesanos, y de esta forma estos fetiches vienen a sustituir a los métodos instituidos para alcanzar objetivos y metas en las diferentes esferas de la realidad social. *Martín* es consciente de esto y explica:

*"las piedras son energía, ... receptoras de la energía del cosmos
¿no? ... pues reciben energía del cosmos, reciben energía del sol,*

parte integrante de la vida cotidiana- hechos para acompañar el desplazamiento de la tribu, emanación- expresión de ella, crónica e historia, documento e información" (Maffi, 1972: 35-36)

de la luna..., y éste, son conductoras.... si tú te las pones, este, no te vas a volver 'supermán' ni nada... es una pilita que traes, te puede ayudar en tu aura, es otro conocimiento totalmente diferente al que les dan en una escuela (...) ya no lo ve (la gente a las piedras) tanto porque brille o porque esté bien bonito sino porque ya sabe que atrás hay algo más (...) el conocimiento, ya está pero no lo han sacado a que la gente lo sepa ¿ves?, como que lo ocultaron un tiempo y ahora, pues no sé, yo he visto hasta programas televisivos en que hablan de las piedras de cuarzo (...)"

Algunas de estas creencias son de origen popular e incluso prehispánico (como el uso de semillas de ojo de venado como protección contra el mal de ojo), e incluso basadas en cosmovisiones de otras culturas o subculturas; y otras son el intercambio de conocimientos e información obtenidos de numerosas y variadas fuentes.

Para terminar este capítulo, hablaré sobre dos aspectos centrales de la subcultura del Artesano: el estilo de vida nómada y la identidad de oficio. El estilo de vida nómada tiene, a su vez, dos subelementos: el *rol* y la calle. Ambos son ámbitos de la subcultura del Artesano.

El *rol* no sólo significa el traslado de un punto a otro, por ejemplo: de un punto de venta como la universidad a otro como un puente peatonal, o de una ciudad a otra³¹. Estas experiencias del traslado, del viaje, van configurando las características de los Artesanos Urbanos. Les dan las herramientas culturales y materiales para desempeñar una vida de Artesanos Urbanos. Les ayuda el *rol* cuando ellos han aprendido a moverse bajos las reglas y condiciones de la subcultura nómada. *Martín* expone un ejemplo:

³¹ Como *Adrián* describe: "Te mueves (...) de aquí para allá... por medio de la Artesanía ¿no?, por ejemplo, que llegas al Distrito y te sales y te vas pa' Veracruz, te vas pa' Oaxaca, te vas pa' Guerrero, que pa' Michoacán... equis parte ¿no?, pero por medio de la Artesanía, ... y en realidad, hay muchas personas que no tienen, están marginados y, conocen mucho ¿no?, por medio, pues también de su trabajo ¿no?"

“Cuando yo llegué, yo quedé de verme con un cuate en Huadley, y me bajo (del tren), y no, cabrón, nadie se baja más que yo y ni hospedaje ni nada, compa, dije: ‘ya estoy aquí: chido, y con la voluntad de Dios, la voy a armar’ y me quedé jetón allá afuera... llovió... y a las nueve ya estaba aquí... Dije: ‘¡juta, chido!’ y no cualquiera se tiende en la calle de a soldado... y sí estás con la preocupación de que: ‘chale, no vaya a llegar algún malora y sobre las cosas’: también la maleta llama la atención.”

El *rol* es un punto de encuentro y de intercambio. Intercambian información sobre las condiciones de los puntos de venta por donde transitan, se envían mensajes por medios de terceros en tránsito, y se intercambian conocimientos y experiencias.

En el *rol* se está viajando, en Real de Catorce hay Artesanos que andan de *rol*. La cualidad de estar en movimiento de un lugar a otro, les permite a los Artesanos conocer muchos lugares y gente. Para darnos una idea, algunos toman itinerarios que van desde los Cabos San Lucas hasta Tulúm o Guatemala, como expresaron en las entrevistas:

“(Adrián:) anda uno con su billete en la bolsa y que caminas, allá y para acá, y conoces a varia gente... entonces yo pienso que promueves el arte y andas conociendo también ¿no?, visitando lugares, personas, viendo cómo es las demas gentes...”; “(Carlos:) Pues a toda la República, mano... el Caribe, Oaxaca, Puerto Escondido, las ferias, de repente, lugares así cuando hay eventos culturales, como en Guanajuato, Aguascalientes de repente...”

Además, el *rol* permite un uso del ocio, del tiempo libre y del trabajo diferente al que permite un empleo formal. Estas son situaciones reales propias del *estilo de vida nómada*, así como estas otras:

(Adrián) “pero no namás andamos en el destrampe, pero, o sea, en el rol... no puede uno... ¿cómo puede uno...? (...) a veces no se

vende y tiene uno que aguantarse con lo mismo que trae... y así regresas... hay veces que ni los gastos salen, tienes que sacar del bolsillo..."

Mientras los Artesanos andan de *rol* en Real de Catorce, *están* en la cotidianidad de la calle. En las calles de Real de Catorce, los Artesanos no *rolan*, *están*. El *rol* empieza por la calle. Antes de aventurarse en en el *rol* y de perder la seguridad en el trabajo propia del estilo de vida nómada, es necesario para el Artesano saber "moverse", actuar en los escenarios de la calle como ambientes de la cotidianidad.

La calle es el espacio cotidiano (no sólo por ser el espacio de venta, de aprendizaje, y hasta de producción) porque en él se desarrollan procesos como la *entonación* con grupos que comparten los escenarios, la reacción espontánea ante situaciones imprevistas dentro de los ambientes posibles, el uso de precedentes y de la imitación en la cotidianidad y tan importantes en la práctica y aprendizaje del oficio.

La construcción de la identidad de los Artesanos y la configuración de los momentos de la vida cotidiana, tienen su convergencia en la informalidad del espacio callejero y, junto con esto, en lo inadmisibile de su propuesta de facto para la racionalidad y la legalidad (en términos weberianos) de la formalidad:

"(Oscar:) O en Monterrey me tocó una vez, en una escuela de lana.... Entonces llegó la policía y me preguntó: '¿sabes qué? Estás violando una ley y aparte no tienes permiso' - 'Permiso no me dan, ¿cómo quieres que haga?, necesito comer'- Me levantaron, me llevaron con el supuesto juez, no sé qué... 'No te puedes tender en ningún lado mientras no tengas papeles' ...- 'Pero si no me los dan ¿cómo quieres que trabaje?'- (...) 'Móchate con una lanita para ... darte permiso ¿no?', Pero pues te acostumbras ¿no?"

Contra esta formalidad se manifiesta la existencia del grupo. En la cotidianidad callejera, uno de estos obstáculos formales son las asociaciones de comerciantes y Artesanos, quienes le quitan el status de “zona libre” a la calle. Además están los inspectores de piso y la policía, encargados de combatir el comercio informal.

La subcultura se conforma de este estilo de vida de rol y calle, y de la identidad de oficio³². Hemos hablado de la entrevista a *Nacho*, quien por dedicarse a la reventa de ciertos productos, tuvo acceso a la subcultura que comparte en el *rol* y la calle con los Artesanos, y como muchos otros revendedores, empezó a producir sus propias mercancías. También hemos referido la entrevista de *Beatriz*, quien después de haberse hecho de un círculo de consumidores mientras estudiaba en la universidad, decidió iniciarse en la subcultura del *rol*.

Es la identidad de oficio lo que determina los elementos particulares de la subcultura en relación a otras integraciones sociales, y lo que la ubica en relación a los contextos que la enmarcan. El practicar un mismo oficio es el principal elemento para reconocer un “nosotros”; los productos elaborados llevan en sí características que aluden a ese “nosotros” (“*levante lo que le guste, sin compromiso, todo es hecho a mano*”), a la cualidad de ser un producto Artesanal.

Esta identidad de oficio se encuentra circundada de otros tipos de identidades dentro de los límites de la subcultura contracultural. *Mario*, por ejemplo, combinaba la producción de Artesanías con otras actividades:

“La Artesanía es parte de mi trabajo; yo en San Cristóbal trabajo como guía de turistas, hacemos excursiones a Palenque y a

³² Ambos elementos se condicionan mutuamente. El estilo de vida nómada es posible gracias a que hay dónde vender y quién compre las mercancías producidas mientras se anda de *rol*; y ya hemos hablado de la importancia del trueque sobre las características de la técnica Artesanal.

diferentes puntos, pero eso es complementario, también yo trabajo porque me gusta...”

Los Artesanos no son vagos, “fachosos”, “jipiosos” o vendedores ambulantes antes que productores de Artesanías. Para muchos Artesanos, como vimos en las entrevistas, los hippies ya se acabaron: no hay una identificación directa con el hippismo, a lo mucho reconocen la adopción de signos exteriores de la objetivación de la identidad (como la música y la vestimenta, por ejemplo); y tampoco se identifican como vagos, aunque están conscientes del estereotipo sobre ellos por su uso del tiempo libre, su oficio y su cotidianidad callejera. *Martín* es específico:

“Por ejemplo, a mí a cada rato por la greña y la facha... no me gusta andar fa... así, cabrón, porque de repente: ‘a ver ustedes, los dedos’ -‘cómo no, jefe’- y como también traigo las piedras, y ya cuando me ven y me dicen: ‘no pues, ¿qué hace usted?’ -‘no, pues, soy Artesano’- ‘ah, estuviste en cana (en prisión)’ -‘no, cuál cana, estuve en la calle y sigo en la calle’- y entonces ya te ven diferente y ya le puedes hablar: ‘no, pues deme chance, no tengo broncas’ y ya te dan... un poco más de vida, canijo, porque dicen: ‘es jipioso, es vago’, dicen: ‘no es malo este buey’ (...) piensan que porque andamos así somos delincuentes.”

Las características que puedan adoptar los Artesanos dentro de las posibilidades de su subcultura y estilo de vida, son antes que nada, determinadas por la identidad de oficio³³. Y el oficio, la objetivación (en términos hellerianos), se desarrolla en el espacio cotidiano, la calle, donde otras subculturas despliegan sus prácticas e identidades.

³³ Al respecto, *Martín* añade: “todo lo que ves... mis chambas... todo, mira mis callos... de repente sí le pego duro porque con un día de venta chido baja el puesto... y entonces tienes que armar collares, doblar alambre y ahí te la pasas...”

Hemos descrito el ambiente económico en el que esta subcultura comenzó a manifestarse, como contexto estructural, y también hemos señalado la influencia de los movimientos y subculturas juveniles de hace tres décadas.

Hemos expuesto las características culturales de los Artesanos Urbanos que determinan su existencia y dinámica. Y ya que también hemos revisado lo concerniente al aspecto económico de la subcultura en la primera parte, presentaré las conclusiones del presente trabajo.

CONCLUSIONES.

Los Artesanos Urbanos ejercen un oficio, desempeñan una actividad cuyas características corresponden a la definición de “artesanado”, como he expuesto detalladamente en la primera parte. Sin embargo, gracias a sus características culturales, expuestas en la segunda parte, la subcultura generada alrededor de una identidad de oficio hace posible distinguirlos de las formas de producción artesanales tradicionales.

Por lo tanto, la existencia de este fenómeno social como oficio en el ámbito informal y como contracultura de oficio responde a las expectativas socioeconómicas y a la inconformidad con los valores culturalmente sancionados de tales expectativas, ofrecidas y permitidas en el marco legal y formal de la integración social más amplia y dominante.

El proceso que he descrito es el de la transformación de un aspecto de un movimiento social y una identidad colectiva en una subcultura de oficio. La transición hacia este oficio de fines del siglo XX ocurre gracias a la agudización de la problemática económica contextual, que provocó que una característica socioeconómica del movimiento hippy (la producción y venta de mercancías artesanales), se convirtiera en el centro de una actividad económica y en una identidad colectiva basada en el oficio, con su respectivo estilo de vida: la de los Artesanos Urbanos.

Con respecto a las características remanentes del movimiento hippy, éstas también se encuentran en las concentraciones urbanas como ejes de otras subculturas. Los Artesanos Urbanos han recodificado estos elementos alrededor de la identidad colectiva basada en la actividad económica que desempeñan.

Encontré que esta identidad colectiva no sólo responde a una problemática de las condiciones económicas, sino también a los estándares culturales que permiten la reproducción y permanencia de estas condiciones. La práctica del oficio está ligada al sostenimiento de un estilo de vida, el cual es diferente y extraño al que un empleo formal de cuarenta horas semanales permite sostener.

Las relaciones entre los tipos de producción Artesanal descritos y sus características subculturales que pudimos distinguir son las siguientes.

El Artesano *independiente*, debido a que concentra en mayor grado los elementos de *originalidad, autenticidad, versatilidad y originalidad*, lleva una relación con el estilo de vida descrito en la segunda parte. Sin embargo, para el Artesano *manufacturero comerciante*, dadas sus características productivas, este estilo de vida *nómada* ya no es un factor preponderante y se encuentra más cerca de la ruptura con la definición del oficio del Artesano Urbano.

El Artesano *independiente* se acomoda fácilmente en las ciudades que visita, debido a que los elementos de esta forma de producción -aprendizaje, uso de herramientas y materiales, factores del oficio, etc.- están inevitablemente enlazados al *rol* y a la calle, a los elementos del estilo de vida *nómada*.

El Artesano *manufacturero productor* sólo participa en las partes artesanales de la producción, pero tiene la posibilidad de adoptar las características del tipo anterior ante situaciones adversas, y de esta manera, teniendo abierta la posibilidad, participa todavía de la subcultura del Artesano *independiente*.

Y aunque el Artesano *manufacturero comerciante* no participe en la producción, al igual que los otros dos tipos, conoce las partes del oficio. Sin embargo, su contacto con la subcultura Artesanal, debido a sus características productivas y circunstancias que lo limitan, comienza a ser cambiado por el contacto y la adaptación en la cultura formal.

Actualmente los estudiantes y extranjeros, en el caso de México, siguen encontrando vigente a la Artesanía como actividad económica alternativa. En el marco contextual de los procesos de homogenización de los patrones culturales bajo una visión “común” exigida por la globalización de los mercados, las Artesanías cumplen aún su función de representar prestigio o diferenciación, continúan sirviendo como signo externo de individualidad subcultural y como signo externo de individualidad personal.

Existe el mercado y los proveedores. Coexisten ambos, consumidores y productores, lo que nos recalca la cualidad de alternativa de esta subcultura antes que de antagónica y exhibe, con su existencia, la idea de que todos podemos caber en esta sociedad, de que la cultura no es absolutamente heredada, inmutable, impuesta y homogénea.

Todavía es necesario, para hacer más completo este trabajo, investigar sobre las expectativas a largo plazo que este oficio permite no sólo a los Artesanos jóvenes, sino sobre todo a los que ya llevan mucho tiempo en este oficio y a los que han formado familias.

BIBLIOGRAFÍA.

Agustín, José. La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas.
Editorial Grijalbo.
México, 1996.

Bartra, Roger. La jaula de la melancolía.
Enlace-Grijalbo.
México, D.F., 1991.

Broom, Leonard, y Selznick, Philip. Sociología. Un texto con lecturas adaptadas. (1973)
Compañía Editorial Continental, S.A.
México, 1978.

Carandell, José María. La protesta juvenil.
Salvat Editores, S.A.
Barcelona, 1973.

Colom, Antoni J., y Mélich, Joan-Carles. Después de la modernidad.
Ediciones Paidós-Ibérica, S.A.
España, 1994.

Chinoy, Eli. La Sociedad. Introducción a la Sociología. (1961)
FCE.
México, 1975.

De la garza Toledo, Enrique. Los sujetos sociales en el debate teórico.
Durant Dantes, Víctor M. Los sujetos sociales y nuevas identidades.
Millán, José, y Esteinou, Rosario. Respuestas individuales y nuevas ventanas de lo social.
En "*Crisis y sujetos sociales en México*".
CIIH-UNAM, México, 1992.

Elwert, Georg; Ever, Hans-Dieter; y Wilkens, Werner. En busca de seguridad. Mercados combinados de producción en el llamado "sector informal".
El Trimestre Económico. No. 211, vol. LIII (3)FCE.
México, Julio-Septiembre de 1986.

Gelles, Richard, y Levine, Ann. Introducción a la Sociología.
Mc Graw-Hill / Interamericana Editores, SA de CV.
México, 1985

- Heller, Agnes.** Historia y vida cotidiana. (1970)
Enlace-Grijalbo.
México, 1985.
- Kluckhohn, Clyde.** Antropología. (Mirror of Man, 1969)
FCE. 8ª. Reimpresión.
México, 1981.
- Landmann, Michael.** Antropología Filosófica. Autointerpretación del Hombre en la Historia y en el Presente. (1961)
UTEHA.
México, 1978.
- Landers, David.** The unbound prometheus: technological change and industrial development in western Europe from 1750 to the present. (pp. 58, 59; 1969), citado por Harry **Braverman** (Trabajo y Capital Monopolista, Ed. Nuestro Tiempo, México, 1975) Antología de Lecturas de Sociología del Trabajo del Colegio de Sociología, 1996.
- Laurie, Peter.** Las drogas. (1969)
Alianza Editorial, S.A.
Madrid, 1970.
- Maffi, Mario.** La cultura underground.
Vol. 1 (1972) y Vol. 2 (1975: La producción artística underground.)
Editorial Anagrama.
Barcelona, España.
- Marín de Paalen, Isabel.** Etno-Artesanías y Arte Popular.
Historia General del Arte Mexicano, tomo I.
Editorial HERMES.
México – Buenos Aires, 1976.
- Márquez Padilla, Carlos, y Ros, Jaime.** Segmentación del mercado de trabajo y desarrollo económico en México.
El Trimestre Económico. No. 226, vol. LVII.
FCE. Abril – junio, 1990.
- Nateras Domínguez, Alfredo.** Identidades colectivas: rock, jóvenes y drogas.
Urteaga Castro-Pozo, Maritza. Banda de subjetividades.
En “*Simpatía por el rock. Industria, cultura y sociedad.*”
(Aguilar, Menéndez, de Garay: compiladores)
UAM-Azcapotzalco.
México, 1993.

Novelo, Victoria. Artesanías y capitalismo en México.
SEP-INAH.
México, 1976.

Parsons, Talcott. La Sociedad. (Society. Evolutionary and evolutive perspectives.1966)
Editorial Trillas, 1ª. Reimpresión.
México, 1981.

Riechmann, Jorge, y Fernández Buey, Francisco. Redes que dan libertad. Introducción a los Nuevos Movimientos Sociales.
Ed. Paidós-Ibérica. Estado y Sociedad.
España, 1994.

Rocha, Ernesto. Investigación y Teorías de la Comunicación Masiva. Hacia una comprensión de Agenda-Setting.
Ediciones ARBOR.
Monterrey, México. 1994.

Rosales Ayala, Héctor. La obstinación de soñar.
UNAM. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.
México, 1993.

Roszak, Theodore. El nacimiento de una contracultura. (1968)
Ed. Kairos.
Barcelona, 1981.

Rubín de la Borbolla, Daniel. Lo efímero y lo eterno del Arte Popular Mexicano.
Tomo I y II (Los objetos de la vida diaria)
Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. Banco de Comercio Exterior, S.A.
México, 1974.

Taylor, Frederick. Los principios de la Administración Científica. (Tomado de “Scientific Management”, pp. 22-25, 1912) citado por Juan Carlos Guzmán Ríos (México, 1993: 88), en la Antología de Sociología del Trabajo del Colegio de Sociología. 1996.

Tokman, Víctor E. El sector informal: quince años después.
El Trimestre Económico. No. 215, vol. LIV (3)
FCE. Julio – Septiembre de 1987.

Urteaga Castro-Pozo, Maritza. Jóvenes urbanos e identidades colectivas.
En “*Ciudades. Análisis de la coyuntura, teoría e historia urbana.*”)
Red Nacional de investigación Urbana. No. 14, año 4.
México, 1992.

Valenzuela Arce, José Manuel. Modernidad, posmodernidad y juventud.
Revista Mexicana de Sociología.
(cf/sf)

Webber, Max. Economía y sociedad. (1922)

FCE.

México, 1974.

Wolfgang, Marvin, y Ferracuti, Franco. La subcultura de la violencia.

FCE. 1ª. Reimpresión.

México, 1982.



