



Universidad de Concepción  
Dirección de Postgrado  
Facultad de Humanidades y Arte-Programa de Magíster en Arte y Patrimonio

**CAPITALISMO Y ECONOMÍA DE MERCADO EN LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN  
Y COMERCIALIZACIÓN DE LA ALFARERÍA EN LAS LOCALIDADES DE  
QUINCHAMALÍ Y SANTA CRUZ DE CUCA**

Tesis para optar al grado de Magister en Arte y Patrimonio

AMÉRICA FERNANDA ESCOBAR INOSTROZA

Concepción- Chile

2016

**PROFESORAS GUÍA:** Noelia Carrasco Henríquez.  
Leslie Fernández Barrera.

Depto. de Artes Plásticas, Facultad de Humanidades y Arte.  
Universidad de Concepción.

## ÍNDICE GENERAL

<b>I. INTRODUCCIÓN</b> .....	5
<b>II. MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAL</b> .....	7
i. El Patrimonio y su Abordaje en Chile .....	7
ii. El Patrimonio como Recurso de la Globalización.....	12
iii. El Capitalismo y su Proceso de Expansión.....	16
iv. Las Transiciones Incompletas al Capitalismo .....	23
v. Políticas Culturales en el Sector Artesanal.....	31
<b>III. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN</b> .....	36
<b>IV. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN</b> .....	38
<b>V. OBJETIVOS</b> .....	39
<b>VI. METODOLOGÍA</b> .....	40
i. Muestra de la Investigación .....	40
ii. Técnicas de Recolección de Datos .....	47
iii. Técnicas de Análisis de Datos .....	53
<b>VII. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS</b> .....	57
i. La Producción Alfarera de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca.....	57
ii. Artesanas y Artesanos de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca.....	59
iii. La Alfarería en el Siglo XXI .....	62
iv. Producción de Figuras de Greda .....	67
v. Comercialización de Figuras de Greda .....	81
vi. Introducción del Capitalismo en los Proceso de Producción y Comercialización de la Alfarería en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca.....	86

<b>VIII. CONCLUSIONES</b> .....	98
<b>IX. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	102
<b>X. ANEXOS</b> .....	105

## **ÍNDICE DE ILUSTRACIONES**

<b>Ilustración 1.</b> Distribución Geográfica de la Artesanía Tradicional .....	32
<b>Ilustración 2.</b> Distribución Geográfica de Rubros Artesanales .....	33
<b>Ilustración 3.</b> Construcción de la Muestra de Investigación.....	41
<b>Ilustración 4.</b> Ubicación de los Sujetos de la Muestra Quinchamalí Norte .....	42
<b>Ilustración 5.</b> Ubicación de los Sujetos de la Muestra Quinchamalí Sur .....	43
<b>Ilustración 6.</b> Ubicación de los Sujetos de la Muestra Santa Cruz de Cuca .....	43
<b>Ilustración 7.</b> Técnicas de Recolección de Datos .....	48
<b>Ilustración 8.</b> Principales Categoría Orientadoras .....	53
<b>Ilustración 9.</b> División de la Categoría “Transmisión” .....	54
<b>Ilustración 10.</b> División de la Categoría “Artesana” .....	54
<b>Ilustración 11.</b> División de la Categoría “Comercialización” .....	55
<b>Ilustración 12.</b> División de la Categoría “Producción” .....	56
<b>Ilustración 13.</b> Número de Sujetos Según Rango Etario y Estado Productivo .....	62

<b>Ilustración 14.</b> Transmisión del Conocimiento Alfarero .....	63
<b>Ilustración 15.</b> Paleta, Mate y Cordobán.....	76
<b>Ilustración 16.</b> Piedras para Bruñir .....	77
<b>Ilustración 17.</b> Cucharas y Otros Raspadores .....	77
<b>Ilustración 18.</b> Figuras Ornamentales: Cantora a Caballo y Guitarrera Alcancía .....	80
<b>Ilustración 19.</b> Figuras Utilitarias: Ollas y Mates .....	80
<b>Ilustración 20.</b> Número de Sujetos Según Lugar de Residencia y Tipo de Pieza Fabricada .....	81
<b>Ilustración 21.</b> Productores Principales y Secundarios.....	88
<b>Ilustración 22.</b> Compra Directa .....	92
<b>Ilustración 23.</b> Compra Indirecta.....	93

### ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1.</b> Caracterización de la Muestra de Investigación .....	44
<b>Tabla 2.</b> Etapas de Producción Según Diferentes Autores.....	72
<b>Tabla 3.</b> Etapas de Producción, Materias Primas y Herramientas.....	78

## INTRODUCCIÓN

En Chile, la reflexión en torno al patrimonio cultural se ha desarrollado de forma paulatina, poco a poco la discusión sobrepasa la dimensión académica y se instala en el debate público, involucrando a las comunidades, las empresas y las instituciones. No solo han aumentado los espacios de formación y el número de profesionales especialistas en el área, actualmente el patrimonio constituye una de las principales líneas programáticas implementadas por el Estado en materias de política cultural. No obstante, la mayoría de las estrategias de salvaguardia se han construido desde un enfoque conservacionista, aislando el fenómeno del contexto global. Lo anterior resulta problemático pues, como ya han señalado algunos teóricos, para reflexionar sobre el patrimonio cultural es fundamental comprenderlo en el marco de relaciones que efectivamente lo condicionan.

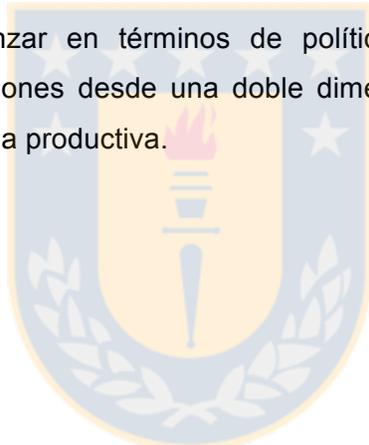
Desde fines del siglo XVIII, el modo de producción capitalista ha influenciado las sociedades tradicionales modificando sus aspectos económicos, políticos y sociales. De hecho, muchas de las manifestaciones consideradas tradicionales o con valor patrimonial, son resultado de una serie de procesos de hibridación y convergencia, manifestaciones que han sido incorporadas por las comunidades y relevadas como aspectos fundamentales de su identidad.

Las figuras negras y rojas con esgrafiado blanco características de las localidades de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca son objetos híbridos, mestizos, que se han instalado como parte del imaginario colectivo. Estas piezas configuran parte importante de la identidad del grupo pues, determinan la construcción de conocimientos, prácticas y relaciones específicas, propias de la comunidad. Este tipo de alfarería es transmitida por mujeres al interior de espacios domésticos y fabricada de forma colectiva, sin la intervención de grandes maquinarias o herramientas.

Actualmente, una de las principales problemáticas que afecta la continuidad de este oficio está relacionada con los bajos ingresos percibidos por las artesanas por la venta de sus productos. Así, la sostenibilidad de esta manifestación no se resuelve solo desde la identificación, el registro y la documentación de las prácticas, los cultores y sus objetos. Es fundamental considerar su dimensión productiva, en tanto estrategia económica y forma de trabajo no monetarizada. Así, para construir estrategias de salvaguardia, es

primordial comprender la relación que estas manifestaciones establecen con el mercado y el modo de producción capitalista. Lo anterior, en el marco de un proceso de investigación que considere las especificidades del territorio y las condiciones socioeconómicas críticas que en ocasiones afectan a las comunidades involucradas.

Desde esta perspectiva, la presente investigación analizó las formas en que la globalización capitalista ha influenciado los procesos de fabricación y comercialización de la alfarería con valor patrimonial en las localidades de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, Provincia del Ñuble. Lo anterior, utilizando procedimientos cualitativos de carácter etnográfico, donde destacó el uso de técnicas como la observación participante, las entrevistas estructuradas y la revisión documental. Concretamente, los resultados de esta investigación pretenden aportar a la reflexión y complementar el debate en torno a la salvaguardia de las técnicas artesanales tradicionales en un contexto global, considerando que para avanzar en términos de políticas públicas, es fundamental comprender estas manifestaciones desde una doble dimensión, en tanto manifestación patrimonial y en tanto estrategia productiva.



## MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAL

### i. El Patrimonio y su Abordaje en Chile

Lo que entendemos por “patrimonio cultural” ha sufrido importantes modificaciones a través del tiempo. La renovación de sus contenidos y la ampliación de sus significados, no solo es consecuencia de los conflictos propios de la sociedad moderna, sino que también, de los cambios que ha experimentado la definición de cultura.

Aunque el término “cultural” tiene varias acepciones, desde la Antropología Sociocultural podemos distinguir dos grandes formas de entender y delimitar esta noción: desde un enfoque culturalista o desde el análisis materialista de los fenómenos sociales. En la tradición Norteamericana clásica, existe la tendencia a separar conceptualmente la cultura de las relaciones sociales. La cultura constituye el elemento central del análisis antropológico y se asocia con las dimensiones “ideacionales” del comportamiento humano, dejando en segundo plano los aspectos materiales y sociales que determinan la construcción de un grupo. En este sentido, la cultura fue entendida como un conjunto de rasgos propios, una totalidad definible en el tiempo y en el espacio que identifica a una comunidad y la diferencia de otra (Comas, 1998). Aunque dentro de la tradición culturalista existen diversas posturas, muchas de ellas determinadas por la importancia que se le concede a los factores estructurales, en general, los énfasis están puestos en las particularidades, es decir, en la consideración de las culturas como algo delimitable y diferenciador.

Si analizamos las definiciones de patrimonio cultural elaboradas por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación (UNESCO), observaremos que muchas de sus consideraciones están fundamentadas en esta visión de la cultura. Según la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural:

Se considera patrimonio cultural a los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura,

unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico (UNESCO, 1972).

Esta definición considera que el patrimonio está formado por un conjunto de “objetos excepcionales” con valor en sí mismos. No reconoce las experiencias sociales ni las condiciones de vida de los sujetos que cargan de sentido y utilizan dichas obras. Tampoco incorpora los bienes que pertenecen a los grupos marginados ni los elementos cambiantes, más bien, se caracteriza por instalar una concepción monumentalista del patrimonio, centrada en su componente material.

Posteriormente, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003), avanza respecto de la primera definición elaborada por la UNESCO, incorporando una serie de elementos intangibles como los usos, representaciones, expresiones y técnicas. Sin embargo, aunque este documento releva la importancia de las comunidades en la identificación de su patrimonio, todavía entiende a la cultura como algo específico y diferenciador, que solo tiene sentido en relación con su propio contexto.

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2003).

Ahora bien, cuando definimos la cultura mediante un proceso de abstracción de rasgos, olvidamos los cruces, las fusiones y los procesos de hibridación que han participado en la construcción de la “matriz cultural” que identifica a un grupo. “Ya no basta decir que hay

identidades caracterizables por esencias autocontenidas ni entenderlas como las maneras en que las comunidades se imaginan y construyen relatos sobre su origen y desarrollo” (García Canclini, 2013, p. 17).

En Chile, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), organismo estatal encargado de abordar las temáticas vinculadas a la salvaguardia del patrimonio, ha implementado una serie de programas con base en las recomendaciones propuestas por la UNESCO, entre las que destacan la creación de expedientes nacionales, inventarios priorizados y programas educativos. Lo anterior ha determinado que la mayoría de las acciones orientadas a identificar, documentar, investigar, preservar, proteger, promover, valorizar y transmitir el patrimonio se hayan desarrollado considerando que las expresiones orales, los rituales, los actos festivos y las técnicas artesanales tradicionales constituyen “reductos” o “supervivencias” del pasado, obviando las relaciones que estos elementos establecen con el sistema global. Desde esta perspectiva, cualquier cambio o modificación al “patrón tradicional” es sinónimo de pérdida, de negación y no se comprende como parte del proceso lógico que puede experimentar cualquier manifestación o práctica cultural.

En consecuencia, para comprender los fenómenos que actualmente determinan la construcción del patrimonio, la definición de cultura como “las formas de vida de un grupo humano” podría resultar insuficiente o poco esclarecedora. La especificidad cultural no puede ser explicada como un dominio autónomo o como un conjunto de rasgos específicos. Es muy difícil sostener que los rasgos que caracterizan a una determinada cultura son exclusivos de ella. La especificidad de cada sociedad radica en su capacidad de combinarse y establecer relaciones con otras fuerzas. Así, especificidad no es sinónimo de inmutabilidad, sino de mezcla, de reformulación (Comas, 1998).

En esta línea, la tradición europea entiende a la cultura como “el contenido de las relaciones sociales”. De esta forma, la cultura se estudia en relación con una serie de procesos políticos y económicos de carácter más amplio, que trascienden las fronteras del grupo. Así, el concepto de una cultura fija y unitaria debe ceder paso a un sentimiento de fluidez y permeabilidad de los conjuntos o sistemas culturales.

Esto no niega la especificidad de las culturas, pero si niega que las culturas sean entidades delimitables o totalidades independientes. Lo relevante es su conexión, su articulación, suele decirse, con procesos históricos que no son particulares sino globales, que no son de corto alcance, sino de larga duración. Porque se entiende que cada cultura no existe al margen de tales procesos, ya que su funcionamiento y reproducción es indisociable de ellos. Y se entiende que los símbolos y significados son indisociables, a su vez, de los componentes materiales de las relaciones sociales (Comas, 1998, p. 36).

Desde la perspectiva anterior, el patrimonio no puede comprenderse como un conjunto de bienes estables, con sentidos y valores fijos. El patrimonio debe ser considerado parte de un proceso social de atribución de valores, funciones y significados (Maillard, 2012). En el país, las acciones que se plantean asumiendo el carácter dinámico y relacional del patrimonio son escasas, sobre todo las vinculadas con la salvaguardia de la producción artesanal. Las artesanías son consideradas elementos identitarios, parte importante de la cultura de un grupo. Por lo tanto, todo aquello que modifique su proceso de producción es interpretado como una amenaza, un signo de deterioro y aniquilación de los sistemas tradicionales. Lo anterior obviando que, en general, las “técnicas artesanales tradicionales” son resultado de una serie de procesos de hibridación, fusiones y convergencias.

La alfarería de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca es resultado de al menos dos cruces importantes: El primero, vinculado con el origen mestizo de esta técnica artesanal, mezcla de lo indígena y lo español y el segundo, relacionado con la influencia que ejerció la modernidad y el proceso de urbanización en la definición del patrón estético y formal de las figuras. Lo anterior, queda ilustrado en el análisis que realiza Tomás Lago en el año 1958.

Ahora bien, ¿en qué momento empezó a desarrollarse este estilo formal que hoy es característico de la zona de Quinchamalí representado por el cerdo alcancía y la mujer con guitarra? Es difícil establecerlo con precisión, aunque me parece indudable que ha sido el Mercado de Chillán el que ha determinado en última instancia, con su presión económica, la aparición y desarrollo de estos objetos artesanales (Lago, 1958, p. 6)

En este sentido, las políticas culturales deberían considerar el carácter procesual del patrimonio y las transformaciones que sufre en las sociedades contemporáneas. Raymond Williams (1980), establece que estas consideraciones podrían organizarse a través de la reflexión en torno a lo arcaico, lo residual y lo moderno:

Lo arcaico es lo que pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes hoy lo reviven, casi siempre “de un modo deliberadamente especializado”. En cambio, lo residual se formó en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro de los procesos culturales. Lo emergente designa los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales (Williams, 1980, en García Canclini, 2013, p. 189).

Una política del patrimonio no debería aferrarse a lo arcaico, más bien, tendría que articularse con los significados que generan las prácticas más recientes de producción y consumo. De hecho, muchas de las dificultades que han obstaculizado la reflexión en torno al patrimonio cultural se deben a una inadecuada ubicación del concepto en los marcos de relaciones que efectivamente lo condicionan. Repensar el patrimonio exige deshacerse de la red de conceptos que históricamente se habían utilizado para definirlo. Tradición, monumentos, conservación, historia, deberían ceder paso a términos como desarrollo, comercio y mercantilización (García Canclini, 2013).

En Chile los programas relacionados con la salvaguardia del patrimonio cultural, tienden a considerar las manifestaciones o prácticas tradicionales como “reliquias” o “vestigios” del pasado y no como formas vivas que asumen a su modo la evolución histórica y las transformaciones que acompañan los nuevos requerimientos productivos. De esta forma, la mayoría de las estrategias de salvaguardia se plantean desde la protección y conservación del patrimonio cultural, sin considerar las influencias políticas, económicas y sociales que actualmente condicionan la transformación de las sociedades y los cambios de sus sistemas productivos. Sin embargo, si la intención es generar políticas efectivas, sería conveniente desarrollar investigaciones que nos permitieran analizar estos fenómenos y comprender la transformación que sufren los escenarios.

## ii. El Patrimonio como Recurso de la Globalización

Comprender el patrimonio bajo el contexto global, no solo nos permite analizar las transformaciones que han sufrido las sociedades, sino que también reflexionar acerca de los usos y las funciones que, durante el último tiempo, el Estado y las empresas privadas le han asignado al patrimonio cultural (Yúdice, 2003). Si analizamos algunas de las acciones de salvaguardia, por ejemplo, aquellas vinculadas con el fomento de la producción artesanal, observaremos que muchas de ellas se asocian con la resolución de ciertos problemas sociales, por ejemplo, la disminución del desempleo, la migración y el fortalecimiento de las comunidades.

En Latinoamérica se ha incrementado el apoyo a la producción artesanal (créditos, becas, subsidios y concursos), además de la conservación, el comercio y la difusión de los objetos artesanales. Hay diversos objetivos: crear empleos, disminuir el éxodo campo ciudad, fomentar la exportación de bienes tradicionales, atraer el turismo, aprovechar el prestigio histórico y popular del folclor para cimentar la hegemonía del Estado Nación, etc. (García Canclini, 2013, p. 26).

Desde esta perspectiva, el patrimonio no tiene un fin en sí mismo, sino que se utiliza como recurso para el crecimiento económico y la estabilidad política. En efecto, la cultura dejó de ser relevante “per se” y se transformó en una herramienta de desarrollo social (Yúdice, 2003). Si faltan materias primas, si los espacios públicos carecen de infraestructura, si el acceso a los territorios es restringido ¿Cómo asegurar la sostenibilidad del patrimonio? En teoría, una acción de salvaguardia no solo debería considerar la gestión de elementos culturales específicos, sino que también incorporar una serie de preocupaciones relacionadas con el medio ambiente, los espacios públicos, la salud y la educación de las comunidades. En consecuencia, para asegurar la sostenibilidad del patrimonio no basta proteger o conservar una manifestación puntual, según García Canclini (1999), las acciones deberían concentrarse en mejorar las condiciones de vida de los sujetos, considerando los contextos económicos, políticos y sociales en que producen y transmiten sus elementos culturales.

Ahora bien, estas acciones no se realizan de forma desinteresada, en otras palabras, las iniciativas o programas relacionados con la salvaguardia del patrimonio responden a

objetivos estratégicos. Según George Yúdice (2003), el Estado utiliza la cultura como mecanismo para asegurar la estabilidad de la nación, promover la ciudadanía cultural y aumentar los índices de participación ciudadana. Las tareas del poder público consisten entonces en rescatar, preservar y custodiar los bienes históricos capaces de exaltar la nacionalidad y convertirse en símbolos de cohesión. Por otra parte, las empresas privadas usan la cultura con el objetivo de estimular el crecimiento económico y favorecer la acumulación de capital. “Si se pudiera demostrar que las pautas de confianza, cooperación e interacción social dan por resultado una economía más vigorosa, un gobierno más democrático y eficaz y una disminución de los problemas sociales, entonces los Bancos Multilaterales de Desarrollo probablemente invertirían en proyectos de desarrollo cultural” (Santana, 1999, en Yúdice, 2003, p. 37).

Aunque este autor hace referencia específicamente al uso de la cultura como recurso, podríamos extrapolar esta reflexión al campo del patrimonio, en tanto componente y dimensión derivada de la esfera cultural. Así, se explicaría que gran parte de las acciones impulsadas por el Estado fomenten la asociatividad y promuevan la generación de consensos. En Quinchamalí, prueba de esto, son las múltiples organizaciones comunitarias que surgen al alero de los proyectos de intervención y que solo se sostienen durante el tiempo que dura la implementación de estas iniciativas. También explicaría que las acciones impulsadas por las empresas privadas potencien la comercialización de los bienes culturales y su difusión a través de diferentes plataformas sociales. Entre las acciones lideradas por la Celulosa Arauco en la localidad de Quinchamalí, destacan cursos de marketing, inglés y computación, iniciativas que se han implementado sin considerar el nivel económico ni educacional de las artesanas y que pretenden mejorar sus estrategias de venta, potenciado su ingreso al mercado.

Aunque estas iniciativas no son negativas “per se”, cabe preguntarse por el papel que asumen las comunidades al interior de estos procesos. En este sentido, resulta fundamental analizar las diferencias que existen al interior de una sociedad y las desigualdades derivadas de la división técnica y social del trabajo. Según García Canclini “los bienes reunidos en la historia por cada sociedad no pertenecen realmente a todos, aunque formalmente parezcan ser de todos y estar disponibles para que todos los usen” (1999, p. 17). El patrimonio cultural sirve así, como mecanismo para reproducir las

desigualdades y consolidar la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los recursos.

Los sectores dominantes no sólo definen cuáles bienes son superiores y merecen ser conservados; también disponen de medios económicos e intelectuales, tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes mayor calidad y refinamiento [...] Los grupos subordinados tienen menor posibilidad de realizar las operaciones indispensables para convertir esos productos en patrimonio generalizado y ampliamente reconocido: acumularlos históricamente (sobre todo cuando sufren pobreza o represión extremas), convertirlos en la base de un saber objetivado (relativamente independiente de los individuos y de la simple transmisión oral), expandirlos mediante una educación institucional y perfeccionarlos a través de la investigación y la experimentación sistemática (García Canclini, 1999, p. 18, 19).

Para que las acciones de salvaguardia permitan mejorar las condiciones de vida de una comunidad, es importante que las decisiones relacionadas con la gestión de sus recursos, sean tomadas por los sujetos que portan y reproducen los elementos del patrimonio cultural, independiente de las relaciones que puedan establecer con otras instituciones u organismos externos. Así, el conflicto no residiría en el uso del patrimonio como recurso, sino que en la participación de los grupos y sus capacidades de ejercer control cultural respetando sus procesos.

Por control cultural entiendo el sistema según el cual se ejerce la capacidad social de decisión sobre los elementos culturales. Los elementos culturales son todos los componentes de una cultura que resulta necesario poner en juego para realizar todas y cada una de las acciones sociales (Bonfil Batalla, 1999, p. 5).

Bonfil Batalla (1999) distingue dos tipos de elementos culturales, los propios y los ajenos. Los elementos culturales propios son aquellos que la sociedad reconoce como parte de su patrimonio heredado, es decir, los bienes que son producidos y reproducidos por el grupo. Los elementos culturales ajenos son aquellos que, a pesar de ser reconocidos por el grupo, no son producidos ni reproducidos por la unidad social, es decir, su disponibilidad depende de factores externos.

Sin embargo, el origen de los elementos culturales sería menos relevante que la capacidad de decidir sobre ellos, sobre todo si consideramos que el patrimonio cultural es el resultado de una serie de procesos de innovación, enajenación, apropiación y supresión, recordemos que las culturas son dinámicas, permeables a las influencias externas. Lo importante, según Batalla (1999) es el control que ejerce la comunidad sobre los elementos que considera indispensables para asegurar su supervivencia. Siguiendo al autor “son decisiones propias aquellas que involucran elementos propios y a las que se les reconoce legitimidad” (Bonfil Batalla, 1999, p. 12). En este sentido, las decisiones relacionadas con el uso del patrimonio cultural deben ser tomadas al interior del grupo y a través de mecanismos representativos, validados por toda la unidad social.

Ahora bien, debemos reconocer que muchas de las decisiones que afectan la vida de las comunidades se toman en instancias de un nivel superior y que no siempre es tan claro reconocer si los bienes son de origen y control propio o ajeno. Por lo general, son las empresas privadas y los gobiernos centrales los que disponen de los recursos para implementar planes de salvaguardia u otras estrategias de intervención como sucede en Chile con el programa “Portadores de Tradición” y el reconocimiento “Tesoros Humanos Vivos”. Independiente del origen de estas iniciativas, lo relevante según García Canclini (1999), es que estos proyectos se construyan estableciendo tres consideraciones claves. Primero, que la preservación de los bienes culturales nunca puede ser más importante que las personas que los necesitan para vivir, segundo, que las soluciones deberían buscar un equilibrio entre las tradiciones y los cambios requeridos por la modernidad y tercero, que las políticas y las decisiones sobre estas problemáticas deberían tomarse en instancias y con procedimientos que hagan posible la participación democrática de todos los agentes involucrados.

En consecuencia, el conflicto no radica en el uso del patrimonio como herramienta de desarrollo social, sino que en los niveles de participación que se les asignan a las comunidades al interior de estos procesos. Para mejorar la calidad de vida de un grupo y asegurar su reproducción a través del tiempo, deberían ser sus propios miembros los que decidan cómo, cuándo y dónde movilizar sus elementos culturales. Lo anterior, no significa reducir la participación de los Estados o de las empresas privadas, pero sí asegurar la existencia de los mecanismos que permitan establecer instancias de diálogo y negociación. La selección de lo que se preserva y las maneras de gestionarlo deberían

decidirse a través de un proceso amplio y participativo en el que intervengan todos los afectados y se consideren sus hábitos y opiniones, no solo el beneficio económico o la estabilidad del Estado Nación.

### **iii. El Capitalismo y su Proceso de Expansión**

El mundo que hoy habitamos constituye un complejo sistema de relaciones, una red donde el funcionamiento de cada una de las partes afecta al conjunto, determinando no solo el carácter, sino que también, el movimiento del sistema (Wolf, 2005). Si hacemos un análisis retrospectivo y observamos los fenómenos que han concentrado el interés de las ciencias sociales desde principios del siglo XX, reconoceremos que el estudio de casos aislados y el abordaje de las sociedades como entidades autónomas y autoreguladas, constituye una constante que muchas veces dificulta la correcta interpretación de la realidad.

Conceptos tales como nación, sociedad y cultura designan porciones que pueden llevarnos a convertir nombres en cosas. Solo entendiendo estos nombres como hatos de relaciones y colocándolos de nuevo en el terreno del que fueron abstraídos, podemos esperar evitar inferencias engañosas (Wolf, 2005, p.17).

Incluso la Antropología, que en sus inicios se concentró en la difusión, a escala global, de los rasgos culturales, poco a poco desplazó su objeto de estudio, interesándose, cada vez más, en poblaciones específicas con hábitats estrictamente delimitados. Lo anterior, generó un cambio al interior de la disciplina, las consideraciones metodológicas, necesarias para aportar factibilidad a la investigación se convirtieron en postulados teóricos, en explicaciones de la realidad.

El éxito del método engañó a quienes lo usaban y les dio una falsa confianza [...] Las observaciones y comunicaciones resultantes [del trabajo de campo] se trasladan luego a un universo mayor de observaciones y comunicaciones no hechas y se las usa para construir un modelo de la entidad social y cultural bajo estudio. Este modelo no pasa de ser una integración descriptiva, un lugar teórico situado a la mitad del camino; todavía no es explicación. Sin embargo, la

antropología funcionalista procuró derivar explicaciones solo del estudio del microcosmos, al cual trató como un aislado hipotético (Wolf, 2005, p. 27, 28).

El resultado fue la acumulación de una serie de análisis que nos impiden observar más allá de los límites arbitrarios que impone la investigación ¿Cómo abordar entonces el estudio de las naciones, sociedades y culturas? Para avanzar en la discusión, resulta fundamental establecer como premisa de trabajo la universalidad del contacto, el impacto mundial de las relaciones (Wolf, 2005). Habitamos un mundo donde hay vinculaciones ecológicas, demográficas, económicas y políticas, donde los cambios, las fusiones y los procesos de reconversión constituyen fenómenos cotidianos, parte del estado inherente de las cosas. En consecuencia, el funcionamiento y la reproducción de cada cultura no puede entenderse marginada de los procesos globales. Esto no niega la especificidad de cada cultura, pero si niega que estos sistemas sean comprendidos como entidades delimitables o totalidades independientes.

El termino globalización indica el proceso de mundialización de la economía, de las tecnologías, las comunicaciones y la producción cultural, en definitiva, da cuenta de la escala global que adquieren muchos fenómenos (Comas, 1998). En términos específicamente económicos, la globalización se corresponde con el proceso de expansión del mercado, relacionado con la implantación hegemónica del capitalismo como sistema económico y social. La introducción de la moneda, la creación de una categoría de bienes susceptibles de ser comprados o vendidos, la intensificación de la división social del trabajo y la especialización regional de las producciones, ha generado considerables modificaciones en los modos de vida, alterando muchas dinámicas locales de intercambio y subsistencia.

Sin embargo ¿Cómo se produce la expansión del sistema capitalista y su impacto sobre las diferentes regiones del planeta? Para analizar este fenómeno, Immanuel Wallerstein (1979) introduce la noción de “sistema mundial”. En lugar de considerar las sociedades comparativamente, tomando a la sociedad occidental como punto de referencia, Wallerstein analiza los diferentes sistemas económicos como parte de un patrón integrado de relaciones.

Un sistema mundial es un sistema social, un sistema que posee límites, estructuras, grupos, miembros, reglas de legitimación y coherencia. Su vida resulta de las fuerzas conflictivas que lo mantienen unido por tensión y lo desgarran en la medida en que cada uno de los grupos busca eternamente remodelarlo para su propio beneficio. Tiene las características de un organismo en cuanto tiene un tiempo de vida durante el cual cambian algunos aspectos y permanecen estables otros” (Wallerstein, 1979, en Comas, 1998, p. 58).

El autor argumenta que el sistema mundial se caracteriza por ser esencialmente capitalista. Según Wallerstein (2006), el capitalismo es “un escenario integrado, concreto, limitado por el tiempo y el espacio, de las actividades productivas dentro del cual la incesante acumulación del capital ha sido objeto o ley económica que ha gobernado o prevalecido en la actividad fundamental” (p. 7). Este sistema se desarrolla a partir de uno o varios centros y desde allí, irradia hacia otros sectores, marginales o periféricos, imponiéndose como forma de organización económica y social a fines del siglo XV y principios del siglo XVI. De esta forma, las diferentes sociedades son analizadas por el autor, según la posición que ocupan al interior del sistema capitalista.

El crecimiento del mercado y la división social del trabajo generan una distinción básica entre las naciones centrales y la periferia. Las tareas no se distribuyen uniformemente y el intercambio desigual establece relaciones de dependencia: los centros se imponen ante las periferias. Así, se jerarquiza el espacio y se produce una verdadera polarización a nivel mundial. “No se trata de un mercado coherente y unificado, sobre el que el juego de la oferta y la demanda impondrían precios homogéneos, es una red de mercados imperfectos que permite ganancias especulativas aprovechando las diferencias de precios a escala global en el comercio de materias primas (Wallerstein, 2006, p. 24). Otra característica que define al capitalismo es la búsqueda de utilidad y la constante acumulación de capital. Las utilidades las generan los productores primarios o proletarios. Los capitalistas, a los que el autor clasifica como burgueses, son quienes se apropian de estas utilidades y acumulan los excedentes del trabajo.

Aunque la teoría del sistema mundial conduce a la adopción de una perspectiva global, algunos autores, entre ellos Erick Wolf, han cuestionado el enfoque de Wallerstein reparando en tres aspectos básicos. El primer aspecto se refiere al modelo teórico que

utiliza. Según Wolf (2005), cuando el autor define el capitalismo, solo le concede importancia a la ley económica que regula el modelo: la acumulación de capital. Sin embargo, la caracterización de una determinada lógica no explica el funcionamiento del sistema. Wallerstein se concentra más en el proceso de transferencia de excedentes que en las formas en que se despliega el trabajo social. El segundo aspecto se refiere a la noción de sistema y a sus mecanismos de integración. Para Wallerstein los centros son los núcleos generadores de cambio y las periferias son entidades pasivas, que deben adaptarse a dichas transformaciones. El autor olvida la variedad de poblaciones que son clasificadas como periféricas y las diferentes formas en que fueron penetradas, absorbidas y subordinadas por la introducción del mercado y el capitalismo industrial. Finalmente, el tercer aspecto, se relaciona con la importancia que Wallerstein le atribuye a la estabilidad del modelo. Desde una perspectiva funcionalista, el autor analiza los acontecimientos como si su desarrollo contribuyera, inevitablemente, a la reproducción y equilibrio del sistema capitalista.

La teoría de la dependencia acaba haciendo énfasis en la estabilidad estructural del sistema mundial. Aunque Wallerstein se remonta al siglo XV y realiza análisis históricos, las historias son sorprendentemente estáticas y todos los acontecimientos se explican como funciones que contribuyen a mantener el sistema como una totalidad (Roseberry, 1988, en Comas 1998, p. 64).

Si como postula Wallerstein, los centros se imponen ante las periferias, todas las sociedades del mundo debiesen transitar inevitablemente hacia el capitalismo, modificando sus formas de vida y adaptándose a las lógicas que impone el mercado. Lo anterior, fundamenta las preocupaciones que surgen desde organismos internacionales como la UNESCO y algunas instituciones del gobierno central como el CNCA. Ambas organizaciones consideran que los procesos de mundialización constituyen una amenaza permanente a la sostenibilidad del patrimonio, atribuyéndoles la capacidad deteriorar o incluso destruir la identidad de los pueblos. Pero, si lo anterior es correcto y el capitalismo absorbe para su propia lógica distintos sistemas sociales ¿Cómo se explica la supervivencia de manifestaciones como la artesanía local en una época caracterizada por el avance de la modernidad, el aumento de la producción industrial y la masificación de los mercados internacionales? ¿Debemos comprender estas relaciones solo desde la lógica de la pérdida o la subordinación de las prácticas tradicionales? ¿Es ese el único

destino posible en la evolución del capitalismo? ¿Qué rol cumpliría entonces las orientaciones de la UNESCO respecto de la salvaguardia del patrimonio?, ¿Habrá que considerarlas acaso como prácticas anticapitalistas?

Para superar estas limitaciones, Erick Wolf (2005) utiliza el concepto marxista de “modo de producción” para explicar cómo se estructuran las relaciones que fundan y determinan la interacción entre el modo de producción capitalista y otros sistemas de producción. “Un modo de producción es un conjunto concreto, que ocurre históricamente, de relaciones sociales mediante las cuales se despliega trabajo para exprimir energía de la naturaleza por medio de utensilios, destrezas, organización y conocimiento” (Wolf, 2005, p.100). Si analizamos esta definición, observaremos que el concepto no solo se construye desde lo económico, sino que también desde lo ecológico, lo político y lo social.

Wolf (2005) sostiene que el modo de producción capitalista no cobró vida sino hasta fines del siglo XVIII. Antes, la expansión europea produjo una amplia red de relaciones mercantiles fundamentadas en modos de producción no capitalistas. Aunque el movimiento mundial de mercancías generó precios y “dinero que producía dinero”, el capitalismo aún no gobernaba todas las lógicas de intercambio. Según Wolf, el modo de producción capitalista solo nace cuando la riqueza monetaria fue capaz de comprar fuerza de trabajo. Comprando fuerza de trabajo, el capital se adueñó del trabajo social y lo aplicó a la transformación de la naturaleza conforme sus propios términos.

“Sólo cuando la acumulación de riqueza se puede relacionar con la energía humana, al comprar energía viva como fuerza de trabajo, ofrecida en venta por gente que no tiene otros medios de usar su trabajo para ganarse la vida; y solamente cuando se puede relacionar esa fuerza de trabajo con máquinas compradas, que son encarnaciones de anteriores transformaciones de la naturaleza por energía humana gastada en el pasado, sólo entonces la riqueza se vuelve capital” (Wolf, 2005, p. 361).

Para que la fuerza de trabajo se ofrezca a la venta, el lazo entre productores y medios de producción debe romperse. Quienes ostentan riquezas y tienen la capacidad de adquirir los medios de producción, deben negar o restringir el acceso de los trabajadores a dichos

recursos. De esta forma, los productores se ven obligados a negociar el uso de los medios de producción y someterse a las restricciones impuestas por sus dueños.

La riqueza en manos de quienes la tienen no es capital sino hasta que controla los medios de producción, compra fuerza de trabajo y la pone a trabajar, acrecentando continuamente los excedentes mediante la intensificación de la productividad merced a una nueva curva siempre creciente de insumos tecnológicos. Para ello el capitalismo debe controlar la producción, invadir el proceso productivo y alterar incesantemente las condiciones mismas de la producción [...] Únicamente cuando la riqueza se ha hecho de las condiciones de producción en las formas especificadas podemos hablar de la existencia o dominio de un modo capitalista. Esto quiere decir que no hay capitalismo mercantil. Sólo hay riqueza mercantil; para que el capitalismo sea tal, deberá ser capitalismo en la producción (Wolf, 2005, p.103, 104).

Según Wolf, el capitalismo tiene un doble carácter, por un parte, posee la capacidad de ramificarse e imponer su lógica sobre distintos puntos del planeta y por otra, tiene la habilidad de construir relaciones de simbiosis y convivir con otros modos de producción. Esta necesidad de ampliarse y extender sus límites de influencia, radica, según Rosa Luxemburgo (1922) en la tendencia del sistema a producir más bienes de los que puede absorber su poder de compra. Así, el capitalismo sólo puede crecer ensanchando sus mercados y vendiendo sus productos a nuevos compradores. Para esta autora, estos nuevos compradores solo pueden hallarse en economías no-capitalistas.

La expansión del capitalismo depende entonces de su capacidad de articulación, es decir, de su destreza para vincularse con otras formas de producción, como las basadas en el parentesco o las que derivan de los modelos tributarios. De esta forma, recuperando una vieja tradición antropológica, Wolf analiza la constitución de las sociedades a partir de la interacción entre centros y periferias, entre lo global y lo local, trazando las conexiones entre las culturas. Su visión de la “nueva historia cultural” pone al descubierto la historia de los pueblos que habitualmente habían sido considerados agentes pasivos, víctimas y testigos silenciosos de la expansión del capitalismo, examinando como, en determinadas áreas del mundo, ha sido esencial la contribución de esos grupos a la creación de nuevas formaciones sociales.

Las relaciones de producción muchas veces dependen de funciones extra-económicas. El parentesco, la religión y la política pueden determinar el acceso a los medios de producción, las formas de organizar el trabajo y los mecanismos de distribución del producto. En palabras de Comas (1998) “Esto no implica negar la importancia de la economía, sino que asumir que en determinadas sociedades las funciones económicas están vehiculizadas a través de vínculos extraeconómicos que, por lo tanto, contribuyen a asegurar las condiciones de reproducción de tales sociedades” (Comas, 1998, p. 66).

Así, la expansión europea crea un mercado mundial controlado por el modo de producción capitalista pero, cuyo funcionamiento depende de la incorporación de redes y productos obtenidos a partir de lógicas diferentes a las que impone el capital. El capitalismo, por lo tanto, no se impone de forma unilateral ni anula necesariamente otras formas de producción. El resultado es un complejo sistema de relaciones que Ernest Mandel (1978) define como “un sistema articulado de relaciones de producción capitalista, semi-capitalista y pre-capitalista, eslabonadas entre sí por relaciones capitalistas de intercambio y dominadas por el mercado mundial capitalista” (p. 48, 49). Esta definición establece al menos dos consideraciones. Primero, realiza una distinción entre el modo de producción capitalista y el mercado mundial capitalista. “El modo de producción capitalista puede dominar dentro del sistema de relaciones capitalistas de mercado, pero no transforma a todos los pueblos del mundo en productores industriales de valores excedentes” (Mandel, 1978, p.48). Segundo, da cuenta de la versatilidad del modelo pues, destaca las relaciones que se establecen entre los distintos modos de producción. En este sentido, reconoce la heterogeneidad de las sociedades que componen el sistema, en vez de reducir esa diversidad en dicotomías tales como centros y periferias.

De esta manera, no podemos comprender el desarrollo de las periferias solo desde la perspectiva de la pérdida o la negación de sus formas. Lo anterior, nos impide ver la diversidad que se desprende del modelo, a pesar de su carácter hegemónico. Lo curioso es que, a primera vista, una reflexión sobre los procesos globales, sugiere alejarse de las particularidades. Aunque efectivamente la globalización homogenizó una serie de prácticas y costumbres, también ha permitido la conservación de algunas especificidades culturales.

La modernización no ha producido la convergencia vaticinada por la teoría de la convergencia. Y además se ha evidenciado el hecho de que la humanidad está constitutivamente dedicada a producir divisiones sociales, proteccionismo identitario de los grupos, distinción cultural, modos de vida y consumo diferentes, para resumir la humanidad es una formidable máquina productora de diferencias culturales, a pesar de todos los procesos que actúan en sentido inverso”(Warnier, 2001, p. 21).

En consecuencia, para comprender el desarrollo de las manifestaciones o prácticas tradicionales, es fundamental considerar que todas las sociedades del mundo están insertas en el contexto global. En este sistema, el capitalismo se impone como modelo dominante, sin embargo, durante su proceso de expansión, genera relaciones de convivencia con otras estrategias productivas. Así, las periferias asumen un rol determinante en la propagación del capitalismo y su desarrollo a nivel local. Lo anterior genera variabilidad al interior del modelo, permitiendo no solo el arraigo del capitalismo, sino que también la supervivencia de las comunidades bajo estos nuevos contextos productivos.

#### **IV. Las Transiciones Incompletas al Capitalismo**

Según García Canclini (1999) el término hibridación se refiere a “los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, prácticas y objetos” (p.14). A su vez, las “estructuras discretas” no son elementos puros o manifestaciones inalteradas, más bien, representan el resultado de otros procesos de hibridación anteriores en el tiempo. En general, los procesos de hibridación ocurren de forma espontánea, como consecuencia de migraciones, experiencias turísticas o del intercambio económico y comunicacional que se establece entre dos o más culturas. Sin embargo, en algunas oportunidades, la hibridación surge de la creatividad colectiva, cuando se busca reconvertir un patrimonio y reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado.

El término reconversión explica las estrategias mediante las cuales un pintor se convierte en diseñador o las burguesías nacionales adquieren los idiomas y otras competencias necesarias para reconvertir sus capitales económicos y simbólicos

en circuitos transnacionales. También se encuentran estrategias de reconversión económica y simbólica en sectores populares: los migrantes campesinos que adaptan sus saberes para trabajar y consumir en la ciudad o vinculan sus artesanías con usos modernos para interesar a compradores urbanos; los obreros que reformulan su cultura laboral ante las nuevas tecnologías productivas; los movimientos indígenas que reinsertan sus demandas en la política transnacional o en el discurso ecológico y aprenden a comunicarlas por radio, televisión e Internet (García Canclini, 1999, p.16, 17).

Así, la atención no debe centrarse en la hibridez, sino que en los procesos de hibridación y más específicamente en los mecanismos de reproducción y transformación de los sistemas sociales. Según Godelier (1991), lo relevante no son los cambios, sino que las etapas de transición y las condiciones que posibilitan la reconversión de las estructuras sociales. Este autor sostiene que todas las sociedades sufren transformaciones, sin embargo, no todas las transformaciones afectan la estructura general de los sistemas. Lo importante, es identificar esos cambios y evaluar si son tan sustanciales para condicionar la desaparición de una sociedad y favorecer la aparición de otra nueva.

Las etapas de transición son vitales en la historia de una sociedad, porque son el momento en que las maneras de producir, pensar y comportarse se encuentran confrontadas a determinados factores internos y externos que impiden su reproducción, por lo que empiezan a descomponerse o subordinarse a las nuevas lógicas que las dominan (Godelier, 1991, en Comas, 1998, p. 40).

Vivimos en un planeta donde todas las sociedades forman parte de una economía regulada por el modo de producción capitalista. Sin embargo, aunque este modelo se arraiga, introduciendo una serie de requerimientos productivos, como la industrialización de los medios de producción y la monetarización de las estrategias de intercambio, no todas las sociedades transitan inevitablemente hacia el sistema capitalista. Comas (1998) analiza los cambios que se producen al interior de las sociedades tradicionales como consecuencia de la expansión del capitalismo, destacando lo irregular que resultan tales procesos.

Las transiciones al capitalismo se mostraban incompletas, inacabadas y con múltiples facetas, lo cual es lógico, puesto que el capitalismo se expande incorporando distintas formaciones sociales y absorbiendo para su propio

provecho formas técnicas de organizar la producción muy diversas (Comas, 1998, p. 81)

¿Cómo analizar los mecanismos de penetración del capitalismo y el impacto que produce sobre las distintas formas de producción local? Según Comas (1998), para comprender las condiciones que posibilitan la transformación de una sociedad, es importante observar los procesos de mercantilización del trabajo y las diferentes formas en que se organiza la producción al interior de un grupo.

Como habíamos mencionado, la incorporación del trabajo a la cadena de mercancías es uno de los principios organizadores del sistema capitalista y la sociedad moderna. Para Polanyi (1989) el trabajo constituye una “mercancía ficticia” pues, no es producido directamente para su venta. El trabajo se intercambia por un salario y este intercambio define la naturaleza de las relaciones capitalistas, conformando uno de los principales mecanismos de acumulación de riquezas. Ahora bien, la acumulación capitalista no se basa en la mera posición del capital, sino que en el uso y control del trabajo humano. Según Comas (1998), una de las formas de obtener el control, es a través de la estratificación organizada del mercado de trabajo. No todo el trabajo se paga igual en el mercado, en la actualidad, el valor que adquieren las diferentes actividades está regulado por la acción de tres fuerzas complementarias: la preparación profesional, las características locales del mercado de trabajo y por último, las divisiones basadas en el género, la raza o etnia. El primer factor se relaciona con los niveles de preparación profesional o técnica que han alcanzado las diferentes personas durante su proceso de formación. El segundo, con las ofertas que ofrece el mercado local, según las necesidades y características de sus sectores productivos. El tercero con la construcción social de las diferencias, circunstancias que han contribuido a la consolidación de las jerarquías sociales.

Pero preguntarse por el trabajo mercantilizado también nos obliga a reflexionar sobre aquellas actividades que no lo están, como las tareas domésticas o el trabajo que se destina al autoconsumo. El trabajo doméstico o familiar existe fuera del mercado de trabajo y contribuye a la reproducción de la unidad doméstica. Básicamente se realiza dentro del hogar y consiste en la ejecución de actividades como cocinar, limpiar, lavar y cuidar a las personas. El trabajo de autoconsumo se define como el conjunto de

actividades orientadas a la propia subsistencia. Este tipo de actividades son diversas por definición y no contribuyen a la acumulación de capital. Sin embargo, se pueden combinar con la producción para el mercado, como sucede entre pequeños agricultores y campesinos.

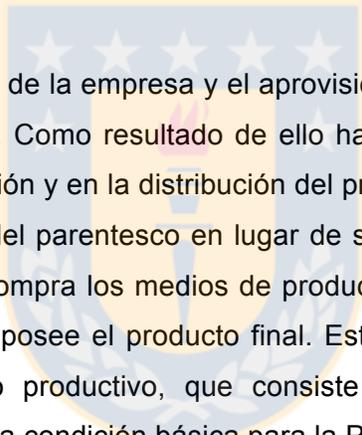
Todas estas actividades son de vital importancia pues, según Comas (1998), la perduración de las comunidades locales se basa en su capacidad para diversificar las bases de su existencia económica, es decir, de hacer convivir formas de trabajo mercantilizadas con aquellas que no lo están. La pluralidad de las bases económicas, se entiende como “la articulación en una misma persona o grupo doméstico, unidad de trabajo o comunidad local de diferentes actividades fundadas en relaciones de producción de distinta naturaleza” (Comas, 1998, p. 70). Lo relevante de este fenómeno no es la diversidad de actividades que puede realizar un grupo, sino la lógica de coexistencia entre relaciones de producción de distinta naturaleza. En Quinchamalf y Santa Cruz de Cuca las mujeres combinan la producción de loza con el cuidado del hogar, la mantención de pequeños huertos familiares y el trabajo asalariado como temporeras. Todas estas actividades se reparten durante el día, determinando no solo los tiempos, sino que también los espacios, las condiciones y las relaciones productivas. Montecino (1986) da cuenta de lo anterior cuando señala.

El hogar, taller y espacio doméstico, donde se crece aporta la sensibilización primaria de una labor adscrita a las mujeres. Aquellas, cuyo modelo la niña deberá emular, distribuyen su tiempo entre la factura de la loza y las tareas reproductoras de alimentación y crianza (Montecino, 1986, p. 32).

Así pues, para analizar las etapas de transición y comprender la influencia del capitalismo sobre las formas de producción local, resulta fundamental observar los modos en que se organiza el trabajo social y se despliegan las relaciones productivas. En este punto, conviene señalar algunas de las consideraciones realizadas por Harriett Friedmann (1978), autora que utiliza el concepto “forma de producción” entendida como la unidad mínima de organización productiva. Friedmann destaca la especificidad de estas estructuras analizando su nivel de organización interna y el grado de dependencia que establecen con el sistema capitalista. Fundamentalmente distingue tres modelos: la

producción capitalista (PC), la producción doméstica (PD) y la producción mercantil simple (PMS).

La PC está plenamente integrada al mercado, sus relaciones de producción se construyen a través de la división social del trabajo y el pago que los capitalistas realizan a los productores por su fuerza de trabajo. La PC mercantiliza los objetos y los introduce en redes de intercambio donde se transa su valor y se comercializan los productos. Opuesta a la PC está la PD, este tipo de producción no participa de los mercados y depende en gran medida de las relaciones de parentesco. En general, está vinculada con el uso del trabajo familiar y la reproducción de la unidad doméstica. Finalmente, la PMS se caracteriza por utilizar mano de obra familiar y destinar parte de la producción al autoconsumo. Sin embargo, a diferencia de las PD, las PMS participan de los mercados y se vinculan activamente con la redes de comercio.



En la PMS la propiedad de la empresa y el aprovisionamiento de mano de obra se combinan con el hogar. Como resultado de ello hay solo una clase directamente implicada en la producción y en la distribución del producto. Producción y consumo se organizan a través del parentesco en lugar de serlo a través de las relaciones de mercado. La casa compra los medios de producción, los utiliza conjuntamente con el propio trabajo y posee el producto final. Este es vendido para renovar los elementos del proceso productivo, que consiste exclusivamente en consumo productivo y personal. La condición básica para la PMS es, por lo tanto, la continua recreación del hogar como unidad de consumo productivo y personal (Friedmann, 1978, p. 90).

Las PMS no permiten la acumulación de capital, solo la reproducción simple de la unidad doméstica. Como su organización esta preferentemente centrada en el autoconsumo y funciona con relativa independencia del sistema capitalista, Friedmann sostiene que las PMS no participan del proceso de creación de valor. Sin embargo, Chevalier (1982) considera que toda forma de producción debe analizarse como parte de un sistema integrado de relaciones. Por esta razón, afirma que todas las actividades están mercantilizadas, incluso aquellas que carecen de remuneración directa.

En su análisis de las PMS, el autor cuestiona la forma tradicional de analizar el proceso de creación de valor, señalando que “puede haber imposición del capitalismo, aunque no haya monetarización ni desposesión del trabajo humano” (Chevalier 1982, en Comas, 1998, p. 93). Esto ocurre cuando los integrantes de las PMS producen bienes para asegurar su propia subsistencia. En la decisión de destinar su producción al mercado o al autoconsumo, los campesinos realizan un cálculo de valor. De esta forma, lo que no se comercializa también tiene valor, según Chevalier, es una “mercancía de subsistencia”.

La posible producción de lo que podemos denominar mercancías de subsistencia tiene las siguientes implicaciones: por mercancía se entiende no los valores materiales que son realmente comprados o vendidos, sino los que son intercambiables por dinero y contiene una cantidad definida de valor. La peculiaridad de las mercancías de subsistencia es que nunca entran en la esfera de circulación, no porque no sean intercambiables, sino porque su valor “abstracto” se realiza mejor a través del consumo directo por parte de los propios productores (Chevalier, 1982, en Comas, 1998, p.94).

En consecuencia, todos los productos son potencialmente intercambiables, que se consuman o se vendan es una decisión que toma el productor a partir de las oportunidades que ofrece su entorno. En la PMS hay racionalidad y estrategia, el hecho de que una parte de la producción se consuma directamente, responde a la necesidad de maximizar el valor de los productos y de asegurar la reproducción de la unidad doméstica.

Si trasladamos esta reflexión a un contexto delimitado como la producción artesanal ¿Es posible utilizar las mismas consideraciones que Friedmann y Chevalier realizan sobre las PMS para analizar la artesanía y sus formas de organizar el trabajo social? Contreras (1982) afirma que la producción artesanal ha sido una estrategia complementaria a otras formas de producción, necesaria para permitir la reproducción de las unidades domésticas. “Tradicionalmente, la actividad artesanal como complemento de la agricultura y/o del pastoreo ha orientado su producción hacia el consumo directo del propio campesinado, siendo el valor de uso el valor predominante en los que participan los campesinos-artesanos” (Contreras, 1982, p.103). Este autor considera que el “valor de uso” o “valor de consumo” se relaciona con la reciprocidad y el equilibrio del grupo, es decir, con la producción orientada a la supervivencia y no a la obtención de ganancias.

A modo de ejemplo, antes del surgimiento del Mercado de Chillán y la llegada del tren a la estación de Rucapequén, la alfarería de Quinchamalí estaba destinada principalmente al autoconsumo. En general, consistía en platos, ollas, azafates y jarras que eran utilizados al interior del hogar, o bien, eran intercambiados por productos como legumbres, papas, cereales y azúcar.

En épocas pasadas la loza de uso doméstico fue intercambiada por productos agrícolas, sin la intervención del mercado y el dinero. Este trueque se denominó *conchabo* y se efectuaba con distintos sectores aledaños a Quinchamalí. Las equivalencias de esta transacción dependían del porte de la loza ofrecida (Montecino, 1986, p. 19, 20).

Sin embargo, el contacto de Quinchamalí con los centros urbanos poco a poco comienza a transformar los patrones de producción y las formas de intercambio. Aumenta la fabricación de loza ornamental en el sector norte de la localidad, figuras como la guitarrera, el chancho de tres patas y el huaso a caballo adquieren relevancia y se transforman en la imagen iconográfica de esta artesanía (Lagos, 1978). Este fenómeno se relaciona directamente con la monetarización de los productos y su ingreso a los mercados locales. Paulatinamente, la artesanía de Quinchamalí deja de ser intercambiada a través del trueque y su valor se traduce en un costo monetario, precio regulado por el mercado.

Resulta evidente que al surgir la loza ornamental, la posibilidad de su intercambio por medio del *conchabo* se hizo difícil de realizar, ya que estas formas no permiten establecer medidas de “reciprocidad”. Así el intercambio monetario de estas figuras fue la transacción privilegiada (Montecino, 1986, p. 19).

Según Contreras (1982) son tres los factores que determinan el ingreso de la artesanía al mercado. Primero, la necesidad de incrementar la producción artesanal como complemento de los ingresos provenientes de la agricultura y eventualmente como actividad sustitutoria. Segundo, la pérdida de la clientela establecida en la reciprocidad como consecuencia de la aparición de los productos industriales. Tercero, el desarrollo, por motivos culturales, de una demanda de nuevo tipo y volumen en el sector dominante del país.

A pesar de lo anterior, hasta la década de los 80 la producción artesanal no permitía la acumulación de ganancias, el dinero que las artesanas recibían por sus productos era utilizado para comprar abarrotes y otro tipo de mercaderías que solo permitía reproducir la unidad doméstica (Montecino, 1986). Por lo tanto y considerando lo planteado por Contreras (1982) en la artesanía de Quinchamalí predominaba el valor de uso, compartiendo muchas de las características que Friedmann y Chevalier describen para las PMS.

Sin embargo, si analizamos la situación actual, observaremos que la artesanía de Quinchamalí ha sufrido importantes modificaciones. De forma ocasional, las artesanas guardan o utilizan sus productos, la mayoría de las piezas fabricadas están destinadas a la venta. Además, durante el último tiempo, ha cobrado importancia la figura de los “intermediarios” y con ellos la mediatización del proceso de venta. También se han introducido cambios importantes en el proceso de producción, específicamente en las formas de obtener las materias primas y organizar el trabajo productivo. Sin embargo, al mismo tiempo, se han conservado ciertos patrones y dinámicas tradicionales, elementos que hoy constituyen el sello de la artesanía de Quinchamalí. Por otra parte, hoy la artesanía es signficada como patrimonial, es decir, se le asigna un valor que implica un reconocimiento que impacta directamente el alcance de la producción artesanal en los mercados a través de ferias y otros mecanismos de difusión.

Así pues, la globalización no puede ser comprendida solo como un factor de amenaza o negación de lo tradicional, sobre todo en una época donde ninguna sociedad funciona aislada del contexto global. El problema no es el cambio de escenario ni las adaptaciones que experimentan los elementos culturales, sino las condiciones de explotación en que se producen estas transformaciones. De esta forma, la implementación de políticas de apoyo concentradas en el rescate y la conservación de técnicas o estilos tradicionales podrían resultar insuficientes. Las acciones de salvaguardia deberían considerar las divisiones que existen al interior de la sociedad, las formas en que se organiza el trabajo y las repercusiones que han generado las transformaciones económicas al interior de los procesos productivos. En consecuencia, explorar las formas en que el capitalismo ha influenciado las forma de producción local, constituye una tarea ineludible. Entender las relaciones entre estas manifestaciones y el sistema global, nos permitirá asegurar la sostenibilidad del patrimonio sin negar el contexto real en que se desarrollan las

comunidades y se reproducen este tipo de manifestaciones. Nos ayudará también a comprender cómo estas prácticas de producción artesanal local, se enfrentan a la globalización capitalista que reelabora las comprensiones de las artesanías.

## **V. Políticas Culturales en el Sector Artesanal**

El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, tomado como referencia la definición elaborada por la UNESCO en el marco del simposio “La Artesanía y el Mercado Internacional: Comercio y Codificación Aduanera” realizado en la ciudad de Manila el año 1997, considera que las artesanías son:

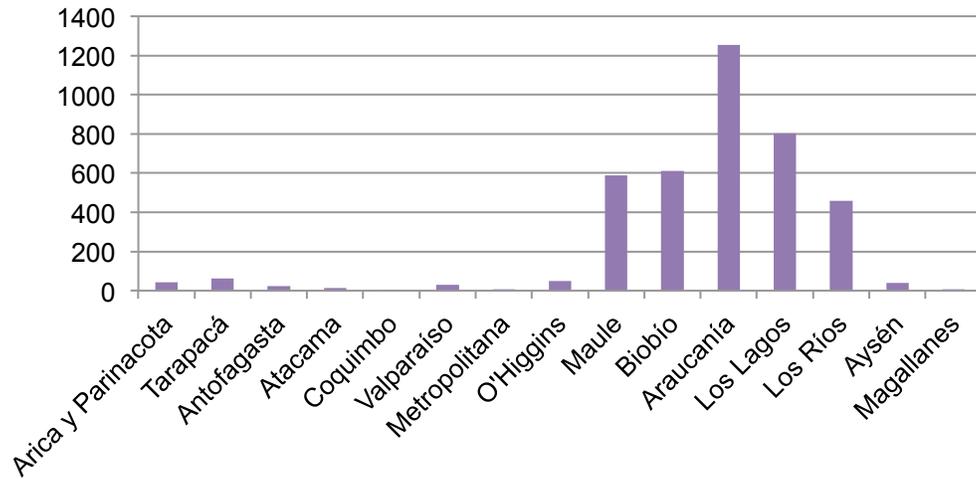
Un conjunto de disciplinas, técnicas, materialidades y productos utilitarios realizados principalmente por la acción humana y representativa de un medio cultural, que pueden ser reproducibles, comercializables, adaptados para usos específicos y no consumibles en su uso. Aunque similares entre sí, poseen características diferenciadas, complementando con la idea de que la artesanía es un saber hacer, una expresión de la vida de una comunidad que se manifiesta en objetos particulares (CNCA, 2008).

A partir de esta definición, el CNCA establece la existencia de diferentes tipos de artesanías, entre las que destacan las artesanías tradicionales o con valor patrimonial:

Las artesanías tradicionales poseen un marcado componente patrimonial y territorial, centrado en la experiencia cultural de las comunidades. En este sentido, la artesanía tradicional es una actividad colectiva en la que se manifiestan creencias, necesidades y formas de hacer propias de cada comunidad. Se expresa en estéticas y formas distintivas y representativas, mantenidas en el tiempo a través de las generaciones, manteniéndose relativamente estables sin perjuicio de la incorporación histórica de nuevos elementos (CNCA, 2011).

Según los datos entregados por la encuesta CASEN del año 2006, en Chile 40.713 personas declararon ser artesanos, 19.368 mujeres y 21.345 hombres. Específicamente, la artesanía tradicional representa el 41, 4% de ese total. Esta artesanía se reproduce principalmente en sectores rurales y pequeñas localidades concentradas en la zona centro sur del país, específicamente desde la sexta región hasta la Araucanía.

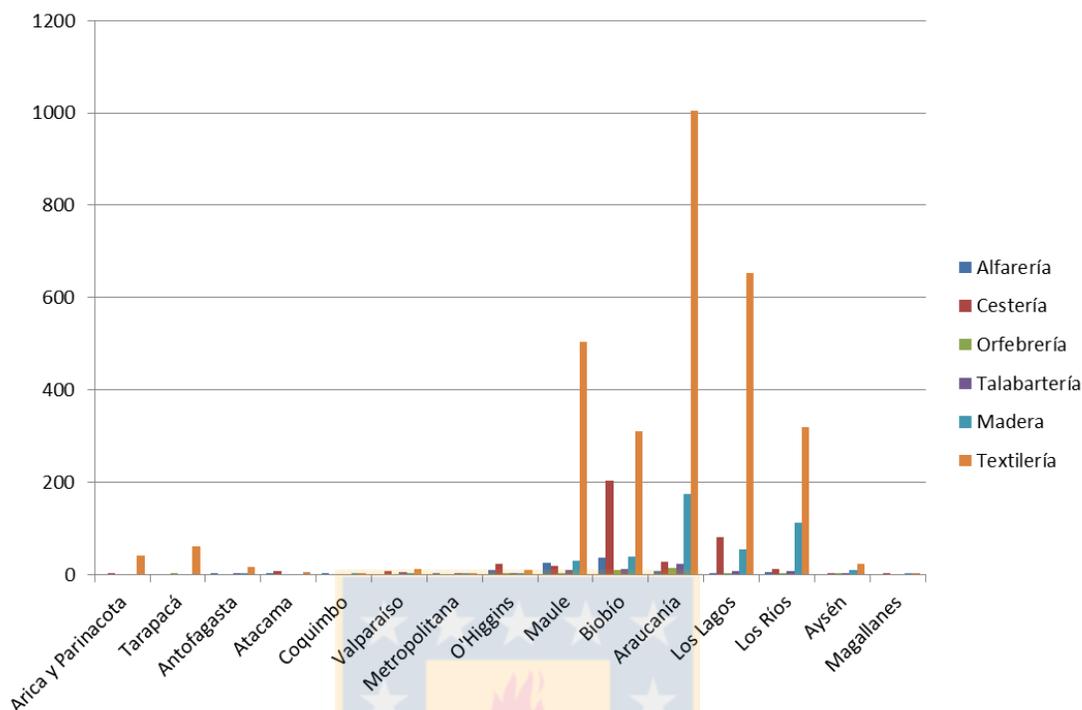
### Ilustración 1. Distribución Geográfica de la Artesanía Tradicional



Fuente: Instituto de Desarrollo Agropecuario, 2015.

Dentro de las artesanías tradicionales es posible distinguir una serie de rubros o especialidades entre las que destacan: textilera, alfarería, orfebrería, cestería, trabajo en madera, cuero y piedra. El siguiente gráfico da cuenta de la distribución geográfica de cada uno de estos rubros a lo largo del país.

## Ilustración 2. Distribución Geográfica de Rubros Artesanales



Fuente: Fuente: Instituto de Desarrollo Agropecuario, 2015.

Según los datos entregados por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, los artesanos tradicionales son aquellos que concentran el menor número de ingresos con remuneraciones, los que fluctúan entre los 0 y los 100 mil pesos mensuales. Respecto de su nivel educacional, el 47% no ha completado la educación básica. En general, este tipo de artesanos se caracteriza por enfrentar condiciones sociales y económicas adversas, inestabilidad laboral, previsional y desprotección en el ámbito de la salud (CNCA, 2013).

Desde la perspectiva de las políticas públicas, las artesanías con valor patrimonial, han sido abordadas desde una doble dimensión, en tanto manifestación del patrimonio cultural inmaterial y en tanto área de fomento artístico. Esta última dimensión es la que ha reportado mayores avances en términos de políticas públicas. En efecto, la elaboración del documento "Políticas de Fomento a las Artesanías 2010-2015", contribuyó significativamente a la definición de las Políticas Culturales 2011-2016. Específicamente, el documento propone 5 líneas estratégicas para la gestión del sector artesanal: Creación artística; participación, acceso y formación de audiencias; institucionalidad; patrimonio cultural y finalmente promoción y comercialización de las artesanías. Considerando el

carácter de esta investigación, conviene detallar las propuestas relacionadas con los dos últimos ámbitos mencionados.

Respecto de la línea estratégica “patrimonio cultural”, las iniciativas son:

1. Fomentar el uso y la participación de cultores en los diferentes instrumentos de financiamiento público para la preservación, conservación y puesta en valor del patrimonio artístico y cultural de las artesanías.
2. Disponer de un sistema general de información, registro documental, inventario de disciplinas, técnicas, procesos, materias primas y otros elementos propios del patrimonio de las artesanías, que permitan la creación de plataformas para el desarrollo de archivos y generen medidas de protección.
3. Promover, en distintos niveles de enseñanza, programas de transmisión de saberes vinculados a las artesanías. Reconocer el valor patrimonial de cultores originarios o tradicionales, principalmente aquellos en peligro de desaparecer.
4. Estudiar, proponer y difundir instrumentos legislativos a nivel nacional que permitan la salvaguardia del patrimonio cultural de las artesanías.
5. Desarrollar circuitos patrimoniales de actividades y colecciones de artesanía en museos y salas de exhibición a nivel regional.

Respecto de la línea estratégica promoción y comercialización, las iniciativas son:

1. Proponer nuevas líneas de financiamiento público orientadas a mejorar los canales de distribución y comercialización de las obras artesanales.
2. Mejorar el sistema de información y registro de cultores y sus técnicas de trabajo que permita reconocer y diferenciar lugar de origen, tipo de producción y espacios de comercialización.
3. Diseñar un plan internacional de las artesanías que incorpore un componente específico en la imagen país para el sector.
4. Generar una plataforma institucional que permita la generación y fomento de proyectos de promoción, comercialización e integración con otros sectores artísticos y culturales.
5. Elaborar un catastro de las comunidades artesanales del país y difundir los circuitos turísticos a nivel regional, a través de un modelo de información y coordinación.

Si revisamos detenidamente estas iniciativas, observaremos que, aunque se aborda la gestión de las artesanías desde un enfoque patrimonial y productivo, no se problematiza la relación que esta manifestación establece con el sistema económico global. Desde el patrimonio cultural, se propone conservar, proteger, documentar y sistematizar los objetos, las prácticas y los cultores, entendiendo las artesanías como manifestaciones fijas, asiladas del contexto global. Desde la perspectiva de la promoción y comercialización, la relación entre las técnicas artesanales y el sistema económico se aborda desde una dimensión específica, la venta, obviando la influencia que ejercen las dinámicas globales en el resto del ciclo productivo. Así, no hay una comprensión integral del fenómeno, la influencia del sistema capitalista en las técnicas artesanales tradicionales no solo afecta la comercialización de los objetos, modifica la forma y el fondo de los procesos productivos. Aunque lo anterior no es negativo “per se”, es fundamental que se comprendan las formas en que se despliega esta relación, solo así identificaremos qué, cuándo y cómo instalar diferentes mecanismos de salvaguardia.



## PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

En Chile, la mayoría de las estrategias utilizadas para salvaguardar el patrimonio específicamente, las técnicas artesanales tradicionales, se han fundamentado en una visión estática y esencialista de la cultura. Lo anterior, ha obstaculizado la comprensión del fenómeno, desconectándolo del contexto en que realmente se desarrolla y cobra sentido. Las consecuencias de la introducción del mercado y el modo de producción capitalista no solo deben ser interpretadas como una amenaza, un signo de deterioro y aniquilación de los sistemas tradicionales. El capitalismo es una fuerza heterogénea, que se impone utilizando más de un mecanismo. En muchas sociedades, este modo de producción se arraiga ajustándose a los escenarios locales, generando cruces, procesos de hibridación y convergencia.

Esta situación se materializa cuando analizamos manifestaciones como la alfarería de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca. El origen de esta técnica artesanal, se remonta a épocas precolombinas. Sin embargo, la colonización y la posterior llegada de la modernidad, transformaron los objetos y sus mecanismos de intercambio. Una de las principales transformaciones está relacionada con la influencia de los mercados locales y la introducción del modo de producción capitalista. Aunque lo anterior fomentó el aumento de los canales de comercialización y el número de compradores interesados en adquirir estos productos; las condiciones de vida de las artesanas y los artesanos de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca no mejoraron. De hecho, los ingresos obtenidos por la venta de sus productos continúa siendo insuficiente, desproporcional a la cantidad de trabajo invertida.

Así, para asegurar la sostenibilidad de esta práctica, no basta identificar, documentar, registrar y sistematizar procesos, productores y objetos. Es importante considerar que, además de un elemento patrimonial, esta manifestación constituye una estrategia productiva que inevitablemente sufre la influencia de las dinámicas globales. El patrimonio no puede ser considerado un bien estable, con sentidos y valores fijos, el patrimonio debe analizarse como parte de un proceso social, inserto en contextos políticos, económicos y culturales amplios, híbridos y complejos.

Aunque las políticas públicas han reconocido la doble dimensión de las técnicas artesanales, en tanto elementos patrimoniales y en tanto estrategias productivas, la mayoría de los programas de salvaguardia se han desarrollado de forma parcelada, sin

una línea de trabajo que involucre ambas visiones. Para esto, lo relevante es determinar cómo se estructura la relación entre las técnicas artesanales tradicionales y el capitalismo. Lo anterior, con el objetivo de orientar futuras acciones relacionadas con la salvaguardia de estas manifestaciones y el beneficio de la comunidad portadora.



## **PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Cómo se expresa la globalización capitalista en la producción y reproducción de las técnicas artesanales tradicionales en las localidades de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca?



## OBJETIVOS

### i. Objetivo General

Analizar las formas en que la globalización capitalista afecta los procesos de fabricación y comercialización de la alfarería con valor patrimonial en las localidades de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca.

### ii. Objetivos Específicos

1. Describir los procesos de producción y comercialización de la alfarería en las localidades de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, relevando su dimensión patrimonial en tanto técnica artesanal tradicional.
2. Comprender las relaciones que establecen las artesanas y artesanos de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca con el objetivo de fabricar y vender sus productos.
3. Analizar las formas en que el capitalismo global influencia las técnicas artesanales tradicionales y afecta su valor patrimonial.



## METODOLOGÍA

Esta investigación se desarrolló en el marco de un proyecto dirigido y financiado por la Unidad de Patrimonio de la Ilustre Municipalidad de Chillán y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Región del Biobío denominado “Situación actual de la alfarería en las localidades de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca”. Cabe señalar que, la autora de esta investigación, fue parte del equipo municipal encargado de recolectar los datos y elaborar el proyecto presentado a las instituciones durante el mes de mayo del 2015.

Por el carácter de esta investigación, relacionada con el orden de lo descriptivo, los procedimientos utilizados se ubican dentro de las estrategias cualitativas de investigación social, específicamente, dentro de los métodos que tradicionalmente han sido considerados patrimonio de la Antropología y el trabajo de campo. La etnografía busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de los sujetos y capturar los significados que los actores le atribuyen a la realidad (Aguirre, 1997). Así, los sujetos son considerados agentes privilegiados y las principales fuentes de información. Sin embargo, las etnografías no son réplicas ni reproducciones literales del pensamiento de los actores, sino que conclusiones interpretativas que elabora el investigador sobre “el mundo de los nativos”. Así, el etnógrafo se transforma en el principal instrumento de trabajo, en el lugar donde la información adquiere significado y sentido (Dávila, 1999). Por esta razón, el investigador debe tomar conciencia de sus limitaciones e impedir que sus marcos de interpretación se impongan por sobre las explicaciones de los sujetos. No olvidemos que el etnógrafo pertenece a una sociedad específica, que tiene edad, género y una perspectiva teórica que determina la construcción de su conocimiento. Para evitar que estos condicionamientos se transformen en sesgos u obstáculos para la investigación, el etnógrafo debe construir sus interpretaciones a partir de una supuesta y premeditada ignorancia. Esto permitirá que pueda identificar prácticas y nociones ajenas a su sistema cultural sin basarse en ideas o nociones preconcebidas.

### **i. Muestra de la Investigación**

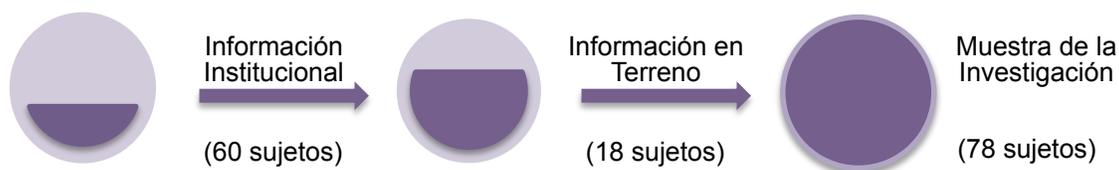
Esta investigación se diseñó utilizando el muestreo no probabilístico denominado “muestra por bola de nieve”. Según Piergiorgio Corbetta (2007), este mecanismo consiste en identificar a los sujetos que se incluirán en la muestra a partir de los propios

entrevistados. Se selecciona una pequeña cantidad de individuos siguiendo los criterios generales del estudio. Posteriormente, a partir de este primer grupo, se localizan otros informantes con similares características. Así, el número de sujetos crece exponencialmente conforme avanza la investigación. Según los fundamentos del método cualitativo, la muestra debe saturar el espacio simbólico y discursivo, cubriendo todas las situaciones sociales relevantes para el estudio (Dávila, 1999). En consecuencia, los criterios de selección no son de representatividad estadística, sino que de pertinencia y comprensión.

La decisión de utilizar este tipo de muestreo, se tomó considerando las problemáticas existentes sobre el territorio. La mayoría de los conflictos residía en la arbitrariedad con que las instituciones definían quiénes eran artesanas o artesanos y por lo tanto, qué sujetos eran foco de ciertos beneficios. Lo anterior, no solo generaba desavenencias entre la población, sino que también contradicciones a nivel institucional. Para superar estas limitaciones, fue necesario construir definiciones considerando la opinión de los sujetos.

En primera instancia, se solicitó a la Municipalidad de Chillán y al Consejo Regional de la Cultura y las Artes información sobre las artesanas y los artesanos de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca. Aunque ambas instituciones carecían de antecedentes específicos, se logró construir un listado inicial de 64 personas. Pese a que estos sujetos habían sido identificados en diferentes momentos (entre los años 2004 y 2014) y con diversos propósitos (cartas de reclamo, listas de asistencia, registros de integrantes de organizaciones comunitarias y comités, etc.) esta información sirvió de base para aproximarse al terreno y realizar los primeros contactos. De los 64 nombres registrados, 4 fueron excluidos, 60 confirmados y 18 incorporados. De esas 18 personas, 4 no fueron entrevistadas pues no se encontraban en la Región al momento de realizar el registro.

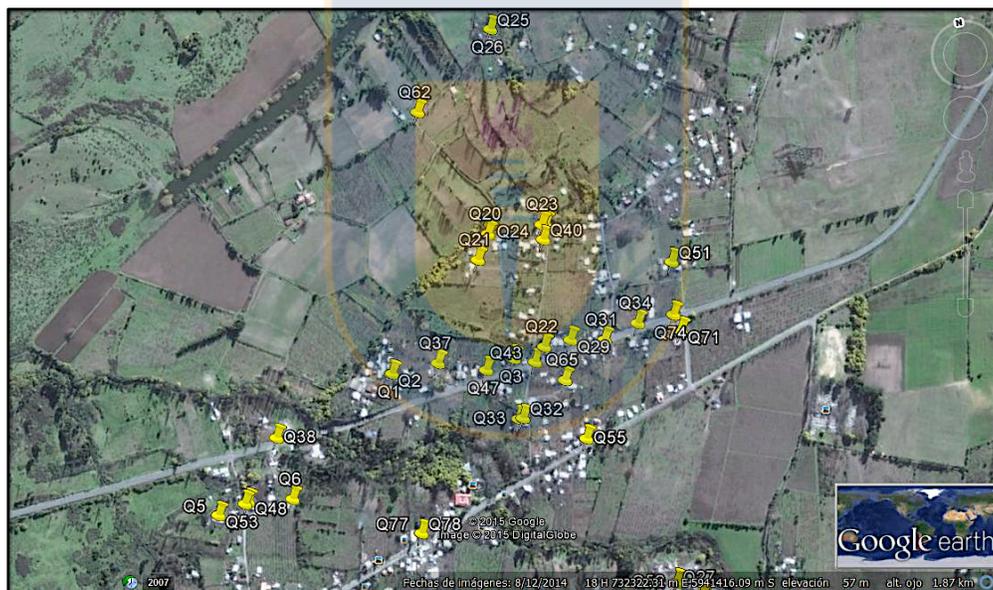
### Ilustración 3. Construcción de la Muestra de Investigación



Fuente: Elaboración propia, 2016.

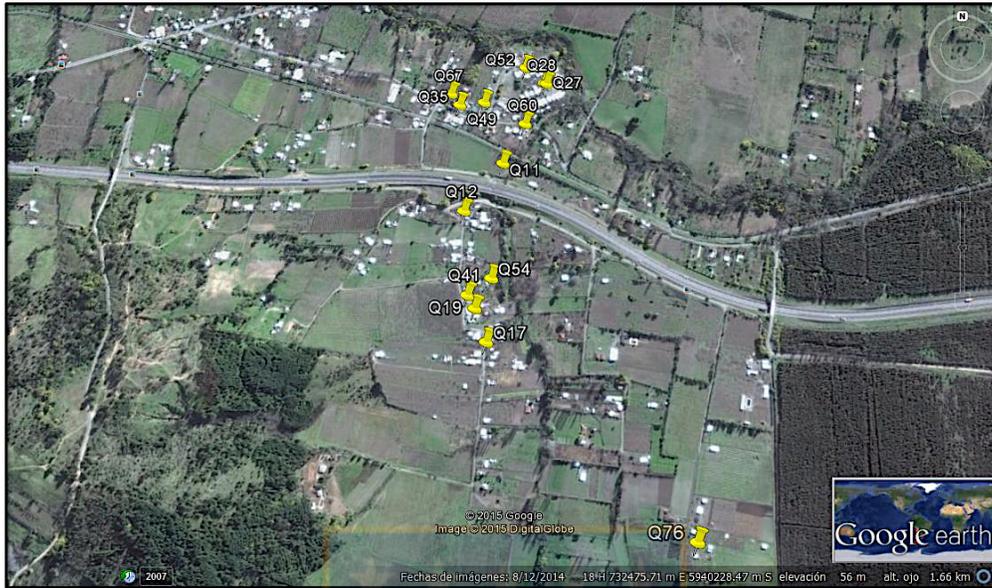
En consecuencia, la muestra de este estudio estuvo compuesta por 78 sujetos, 21 mujeres y 6 hombres, con edades que van desde los 29 a los 85 años y un promedio de 62 años de edad. La escolaridad de los sujetos fluctúa entre los 0 y los 15 años de educación, sin embargo, el promedio de escolaridad es de 6 años en el sistema formal, equivalentes a la oferta educativa que en esos momentos existía en Quinchamalí. Respecto a sus lugares de nacimiento, 50 de los entrevistados declararon haber nacido en Quinchamalí o Santa Cruz de Cuca, 19 en otras localidades de la Provincia del Ñuble, 6 en otras provincias de las Región del Biobío y solo 3 en otras regiones del país. Actualmente, 39 de los entrevistados reside en el sector norte de Quinchamalí, 30 en el sector sur y 9 en Santa Cruz de Cuca.

**Ilustración 4. Ubicación de los Sujetos de la Muestra Quinchamalí Norte**



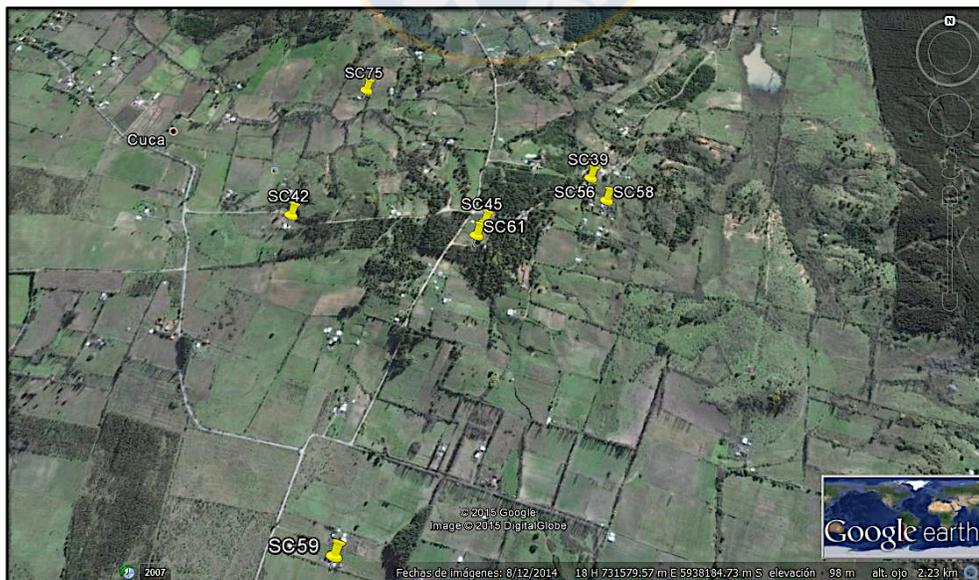
Fuente: Google Earth, 2015.

**Ilustración 5. Ubicación de los Sujetos de la Muestra Quinchamalí Sur**



Fuente: Google Earth, 2015.

**Ilustración 6. Ubicación de los Sujetos de la Muestra Santa Cruz de Cuca**



Fuente: Google Earth, 2015.

En relación al oficio, 57 sujetos declararon estar trabajando activamente en alfarería, mientras que 21 reconocieron haber dejado de producir loza hace aproximadamente 1 año. Del total de sujetos, 5 fabricaban piezas exclusivamente ornamentales, 23 exclusivamente utilitarias y 51 ambos tipos de figuras.

**Tabla 1. Caracterización de la Muestra de Investigación**

<b>NOMBRES</b>	<b>LOCALIZACIÓN GPS</b>	<b>PIEZAS FABRICADAS</b>	<b>ESTADO ACTUAL</b>
1. Sujeto M. O. G.	Q1	Ambas	Activo
2. Sujeto F. F. T.	Q2	Ambas	Activa
3. Sujeto G. F. M.	Q3	Ambas	Activa
4. Sujeto O. A. M.	Q4	Ambas	Inactiva
5. Sujeto O. A. B.	Q5	Ambas	Activa
6. Sujeto O. A. O.	Q6	Ambas	Activa
7. Sujeto O. G. M.	Q7	Ambas	Inactiva
8. Sujeto C. R. L.	Q8	Utilitarias	Inactiva
9. Sujeto C. R. B.	Q9	Ambas	Inactiva
10. Sujeto C. R. C	Q10	Utilitarias	Inactiva
11. Sujeto S. C. C.	Q11	Ambas	Activa
12. Sujeto G. C. C.	Q12	Utilitarias	Activa
13. Sujeto B. V. M.	Q13	Utilitarias	Inactiva
14. Sujeto G. V. M.	Q14	Utilitarias	Inactiva
15. Sujeto B. G. I.	Q15	Utilitarias	Inactiva
16. Sujeto T. G. E.	Q16	Utilitarias	Inactiva
17. Sujeto C. R. I.	Q17	Utilitarias	Activa
18. Sujeto A. C. R.	Q18	Utilitarias	Inactiva
19. Sujeto S. V. E.	Q19	Ambas	Activa
20. Sujeto G. R. G.	Q20	Ambas	Activa

21. Sujeto P. L. M.	Q21	Ambas	Activa
22. Sujeto G. M. D.	Q22	Ambas	Activa
23. Sujeto C. F. M.	Q23	Ambas	Activa
24. Sujeto C. F. L.	Q24	Ambas	Activa
25. Sujeto M. P. N.	Q25	Ornamentales	Activa
26. Sujeto V. T. J.	Q26	Ambas	Activa
27. Sujeto C. M. G.	Q27	Utilitarias	Activa
28. Sujeto V. D. R.	Q28	Ambas	Activa
29. Sujeto G. M. V.	Q29	Ambas	Activa
30. Sujeto J. C. A.	Q30	Ambas	Activa
31. Sujeto V. T. T.	Q31	Ambas	Activa
32. Sujeto S. C. T.	Q32	Ambas	Activa
33. Sujeto C. S. R.	Q33	Ambas	Activa
34. Sujeto V. R. M.	Q34	Ambas	Activa
35. Sujeto C. R. R.	Q35	Ambas	Activa
36. Sujeto O. V. F.	SC36	Utilitarias	Activa
37. Sujeto M. F. E.	Q37	Ambas	Activa
38. Sujeto R. R. M.	Q38	Ambas	Activa
39. Sujeto O. V. M.	SC39	Utilitarias	Activa
40. Sujeto J. D. M.	Q40	Ambas	Activa
41. Sujeto C. S. F.	Q41	Ambas	Activa
42. Sujeto V. V. M.	SC42	Ambas	Activa
43. Sujeto M. O. C.	Q43	Ambas	Activa
44. Sujeto M. F. M.	Q44	Ornamentales	Inactiva
45. Sujeto F. C. M.	SC45	Utilitarias	Activa
46. Sujeto V. L. U.	Q46	Ambas	Inactiva
47. Sujeto C. S. N.	Q47	Ambas	Activa

48. Sujeto M. G. F.	Q48	Ambas	Activa
49. Sujeto B. R. F.	Q49	Ambas	Activa
50. Sujeto C. P. L.	Q50	Ambas	Activa
51. Sujeto J. D. B.	Q51	Ambas	Activa
52. Sujeto M. G. E.	Q52	Ambas	Activa
53. Sujeto O. A. A.	Q53	Ambas	Activa
54. Sujeto G. C. C.	Q54	Ambas	Activa
55. Sujeto G. V. M.	Q55	Ambas	Activa
56. Sujeto H. G. L.	SC56	Utilitarias	Activa
57. Sujeto C. M. T.	Q57	Utilitarias	Inactiva
58. Sujeto P. S. O.	SC58	Utilitarias	Activa
59. Sujeto S. V. A.	SC59	Ambas	Activa
60. Sujeto O. A. S.	Q60	Utilitarias	Activa
61. Sujeto V. S. Z.	SC61	Utilitarias	Activa
62. Sujeto C. C. G.	Q62	Ornamentales	Activa
63. Sujeto O. A. C.	Q63	Ambas	Inactiva
64. Sujeto H. V. M.	Q64	Ambas	Inactiva
65. Sujeto M. A. J.	Q65	Ornamentales	Activa
66. Sujeto V. V. M.	Q66	Ornamentales	Inactiva
67. Sujeto M. F. D.	Q67	Utilitarias	Activa
68. Sujeto A. B. S.	Q68	Ambas	Inactiva
69. Sujeto R. F. C.	Q69	Utilitarias	Inactiva
70. Sujeto F. V. Y.	Q70	Ambas	Inactiva
71. Sujeto V. V. L.	Q71	Ambas	Activa
72. Sujeto E. R. M.	Q72	Ambas	Inactiva
73. Sujeto G. M. J.	Q73	Ambas	Activa
74. Sujeto M. P. A.	Q74	Ambas	Activa

75. Sujeto U. S. G.	SC75	Utilitarias	Activa
76. Sujeto S. V. G.	SC76	Utilitarias	Activa
77. Sujeto G. G. L.	Q77	Ambas	Activa
78. Sujeto R. R. M.	Q78	Ambas	Activa

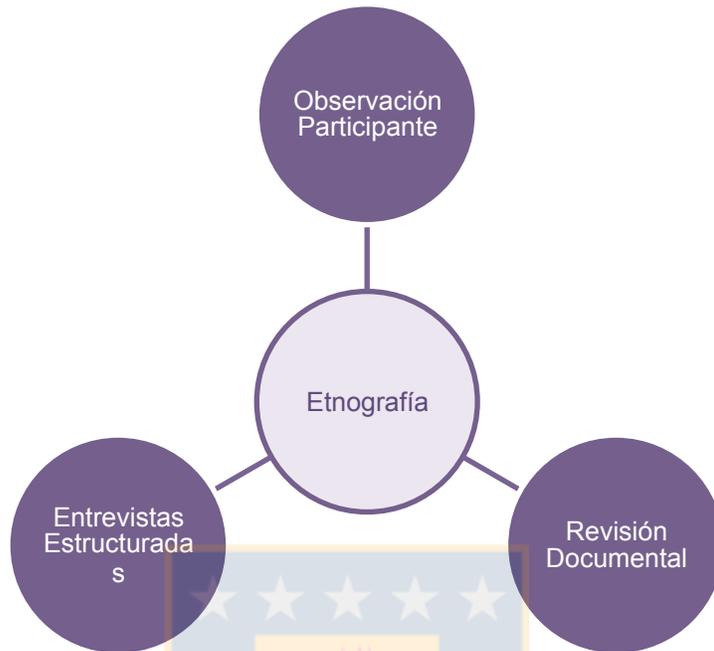
Fuente: Elaboración propia, 2016.

Por otra parte, 24 de los entrevistados declararon realizar, además de la alfarería, otras actividades remuneradas, entre ellas: trabajo de temporada (sobre todo en agricultura y horticultura) y producción de mermeladas. Además y a diferencia de los hombres, todas las mujeres realizaban, de forma paralela, actividades domésticas y se consideraban “dueñas de casa”. Finalmente, solo 29 de los sujetos declaró pertenecer a alguna organización relacionada con la alfarería, específicamente a la “Unión de Artesanos de Quinchamal” y a la “Casa del Artesano”.

## ii. Técnicas de Recolección de Datos

La recopilación de la información en las localidades, se realizó durante los meses de febrero y marzo del 2015, de lunes a viernes, aproximadamente entre las 09:00 y las 21:00 horas. Las técnicas seleccionadas para realizar esta investigación, corresponden a los procedimientos utilizados generalmente durante el trabajo de campo y que, según Corbetta (2007), pueden resumirse en tres acciones básicas: observar, preguntar y leer. En general, constituyen procedimientos en permanente construcción, no son fijos ni se desarrollan de forma lineal.

## Ilustración 7. Técnicas de Recolección de Datos



Fuente: Elaboración propia, 2016.

### a) Observación Participante

Según Corbetta (2007) el conocimiento social solo puede alcanzarse mediante la comprensión del punto de vista de los actores, esto se produce a través de un proceso de identificación con sus vidas, interactuando directa y continuamente con los sujetos estudiados. Como su nombre lo indica, la observación participante se divide en dos actividades fundamentales: Primero, observar sistemática y controladamente el entorno del investigador y segundo, participar en una o varias actividades propias del grupo, es decir, aprender a realizar ciertas tareas y comportarse como “uno más”. Observación y participación suministran diferentes perspectivas de la realidad. La primera, ubica al investigador fuera de la sociedad que estudia y por lo tanto, suele relacionarse con un tipo de conocimiento más objetivo. La segunda, considera que el investigador debe actuar desde el interior del grupo y por lo tanto, asumir un punto de vista más subjetivo. Sin embargo, en la práctica, ambas actividades se desarrollan de forma simultánea, observación y participación, son parte de un mismo proceso de conocimiento y construcción de la realidad.

Considerando el carácter de esta investigación, era fundamental observar de forma directa y por un periodo relativamente largo, el contexto donde se producían y comercializaban las figuras de greda, estableciendo relaciones de proximidad y confianza con los sujetos estudiados. Lo anterior, principalmente por las siguientes razones:

- Las artesanas y artesanos trabajan en sus casas, por lo tanto, para acceder a sus espacios productivos fue necesario adquirir ciertos niveles de confianza.
- Las relaciones que vinculan a las artesanas y los artesanos no son meramente productivas, también son familiares y vecinales, por lo tanto, se ven influenciadas por situaciones más complejas que solo la fabricación y venta de loza.
- La alfarería es un oficio que se aprende por imitación, por lo tanto, para comprender el proceso de fabricación fue necesario participar de alguna de sus etapas productivas.
- Como la fabricación de loza es un oficio que se desarrolla sin tiempos establecidos, fue necesario permanecer un periodo relativamente prolongado en terreno para observar todo el proceso productivo.
- Como en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca la mayoría de las artesanas y artesanos no participa del sistema formal de trabajo, establecer conversaciones acerca de ventas, precios y comerciantes, suele resultar complejo.

En términos generales, se observó y participó de dos contextos claves: el contexto doméstico y el contexto productivo. El primero, fue asociado con actividades propias del grupo familiar, como comer, hacer mermeladas, trabajar en los huertos, etc. El segundo, se relacionó directamente con la producción de loza, es decir, con actividades como recolectar materias primas, mezclar los materiales, levantar piezas, encachar figuras, cocer loza, visitar los lugares de venta, participar de ferias y exposiciones, etc. Sin embargo, cabe señalar que, durante su vida cotidiana las artesanas mezclan permanentemente ambos contextos, por lo tanto, es difícil determinar con exactitud dónde termina un espacio y empieza otro. Además se participó de instancias comunitarias como reuniones informativas organizadas por la “Unión de Artesanos de Quinchamalí”, la Municipalidad de Chillán y el programa “Quiero Mi Barrio” del Ministerio de Vivienda y Urbanismo.

Finalmente, durante el tiempo que duró el trabajo de campo, la vivienda de la señora Teorinda Esther Serón Castro fue utilizada como lugar de alojamiento y procesamiento de

datos. Esta mujer es una alfarera de 63 años de edad, nacida en Quinchamalí, casada, dueña de casa y miembro de la Unión de Artesanos. El trabajo de Teorinda Serón no solo es reconocido entre las alfareras, esta artesana goza de un importante prestigio a nivel nacional, sus figuras son valoradas entre sus compradores y participa activamente de las redes de comercio. Además su madre, Riola Irolanda Castro Sandoval de 85 años, es una de las artesanas vivas más antiguas de Quinchamalí y de quién Teorinda aprendió el oficio. Fue esta mujer una de las primeras entrevistadas y con quién se corroboró mucha de la información obtenida en terreno.

#### b) Entrevista Estructurada

Según Corbetta (2007) el sentido de la vida social se expresa a través de discursos y la entrevista cualitativa es una estrategia que permite recoger esos relatos y capturar lo que la gente sabe, dice y piensa respecto de la realidad. Es una instancia donde el investigador conversa con un número determinado de sujetos y los interroga acerca de su biografía, sus intereses, sus motivaciones y su conducta. Ahora bien, podemos clasificar las entrevistas según el grado de libertad o restricción que se le concede a los participantes durante la situación comunicativa, así encontramos entrevistas estructuradas, semi-estructuradas y entrevistas abiertas.

Por la extensión del terreno estudiado, el reducido número de investigadores, los estrechos márgenes de tiempo, la urgencia de los datos solicitados y la falta de información respecto de la producción alfarera, las entrevistas realizadas transitaban entre los formatos estructurados y semi-estructurados de esta herramienta de trabajo. Además, por exigencia de las instituciones mandantes, las entrevistas debían recoger la información solicitada por la ficha de cultores individuales perteneciente al Sistema de Información para la Gestión Patrimonial (SIGPA) elaborado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Así, los antecedentes requeridos por este instrumento fueron considerados contenidos mínimos para la elaboración de la entrevista. Sin embargo, por las características del fenómeno, fue necesario incluir otras categorías y otorgarle mayor especificidad a la herramienta. Las entrevistas realizadas se dividieron en 13 temas generales, a su vez, cada tema o ítem tenía una serie de preguntas asociadas, específicamente los temas tratados fueron:

- 1) Identificación de la ficha
- 2) Identificación personal
- 3) Datos de nacimiento
- 4) Localización
- 5) Oficio alfarero
- 6) Materias primas
- 7) Ciclo productivo
- 8) Fabricación de piezas
- 9) Asociatividad
- 10) Compradores
- 11) Ventas
- 12) Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca
- 13) Riesgos

Del ítem 1 al 4, las preguntas coincidían con los antecedentes solicitados por la ficha SIGPA de cultores individuales. Estas preguntas se realizaron a todos los sujetos, respetando la formulación y el orden de las interrogantes. En general, correspondían a datos como: nombre, rut, edad, género, fecha y lugar de nacimiento, dirección actual, etc. Cabe destacar que también se incorporaron preguntas relacionadas con la escolaridad, la religión y las organizaciones comunitarias a las que pertenecían los sujetos entrevistados, información que no era exigida por la ficha SIGPA, pero que se consideró relevante para los efectos de esta investigación.

Del ítem 5 al 13, correspondían a interrogantes relacionadas directamente con la alfarería y que no eran abordadas por la herramienta del Consejo. Específicamente, estas preguntas buscaban indagar sobre el proceso de producción y comercialización de la loza, las relaciones que establecían las artesanas y las dinámicas que giraban en torno a la fabricación y venta de sus figuras. A diferencia de las primeras interrogantes, estas preguntas eran abiertas y flexibilizaban el formato de la entrevista. De hecho, del ítem 5 en adelante, esta herramienta fue utilizada como una “pauta de preguntas” buscando orientar al investigador más que dirigir la conversación con el entrevistado. De hecho, las 4 preguntas cerradas (ítem 5 pregunta 1 y 16, ítem 8 pregunta 1 e ítem 11 pregunta 1) no se planteaban explícitamente, más bien, correspondían a categorías orientadoras, que se deducían de la conversación y que podían coincidir o no con la respuesta de los entrevistados. De esta forma, los informantes reformulaban, negaban o aceptaban, los

términos propuestos por el investigador. Por ejemplo, en el ítem 5 la pregunta 1, relacionada con la situación productiva de las artesanas, específicamente si se encontraban o no trabajando como alfareras, se plantean 4 posibles alternativas de respuesta: aprendiz, activa constante, activa temporal, inactiva y retirada. Sin embargo, las artesanas no establecían límites claros entre una u otra categoría, por lo tanto, la pregunta no se formulaba planteando posibles respuestas, más bien, la respuesta se interpretaba según la información que se recogía de la entrevista.

De esta forma, la voz que sobresalía era la del entrevistado, se le concedía libertad para exponer sus puntos de vista, utilizando sus categorías y su propio lenguaje. Según como se desarrollaba la entrevista y el interés del entrevistado por ciertos temas, se iban introduciendo preguntas y encadenado a la conversación. Por ejemplo, en el ítem 5 la pregunta 4, dónde se interroga sobre el proceso de aprendizaje, además de obtener un nombre y una relación específica, se obtenía una visión del entorno que rodeaba la producción, la importancia de la mujeres, las relaciones familiares, la continuidad de la tradición, etc.

En términos concretos se realizaron 78 entrevistas estructuradas de aproximadamente dos horas de duración. Esta herramienta fue aplicada con el apoyo de una grabadora de voz Sony ICD-UX533F y una cámara fotográfica Canon EOS Rebel T5. Además, la ubicación de los sujetos fue registrada utilizando el GPS eTrex® 10, datos posteriormente traducidos por el programa Google Earth.

### c) Revisión Documental

Un documento es un material informativo sobre un determinado fenómeno social que existe con independencia de la acción del investigador (Corbetta, 2007). Por lo tanto, un documento es generado por los individuos o las instituciones con diversos fines y que pueden ser utilizados como base o apoyo para la investigación. Específicamente, este estudio se apoyó sobre algunos documentos institucionales que contribuyeron significativamente a la comprensión del fenómeno:

- Lago, Tomás (1958). Edición especial dedicada a la cerámica de Quinchamalí. Revista de Arte. Universidad de Chile, N° 11 y 12. Investigación etnográfica

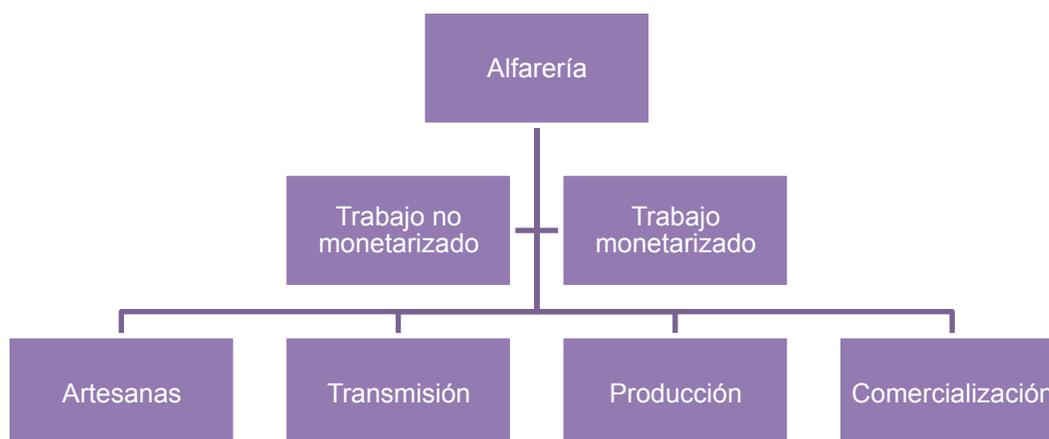
desarrollada por Tomás Lago y un grupo de estudiantes universitarios pertenecientes al taller de Arte de la Universidad de Chile.

- Montecino, Sonia (1986). Quinchamalí reino de mujeres. Centro de Estudios de la mujer. Investigación etnográfica desarrollada por Sonia Montecino, antropóloga de la Universidad de Chile.
- Taller de Acción Cultural (1987): Quinchamalí un pueblo donde la tierra habla. Investigación de carácter autobiográfico desarrolladas por lo miembros del Taller de Acción Cultural.
- Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (2013). Quinchamalí en el imaginario nacional. Investigación desarrollada por Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, específicamente concentrada en la colección de piezas donada por Tomás Lagos y su contexto de producción.

### iii. Técnicas de Análisis de Datos

En la investigación cualitativa, la información es procesada con el objetivo de identificar códigos y elaborar categorías que orienten y estructuren el análisis de datos. Específicamente, en esta investigación fueron identificadas las siguientes categorías.

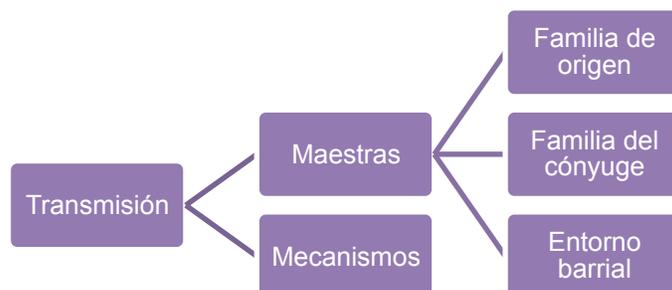
**Ilustración 8. Principales Categoría Orientadoras**



Fuente: Elaboración propia, 2016.

A partir de las categorías “artesanas”, “transmisión”, “producción” y “comercialización” se identificaron una serie de temáticas o subcategorías vinculadas con diferentes ámbitos de las categorías centrales. A continuación se detallan la división establecida.

**Ilustración 9. División de la Categoría “Transmisión”**



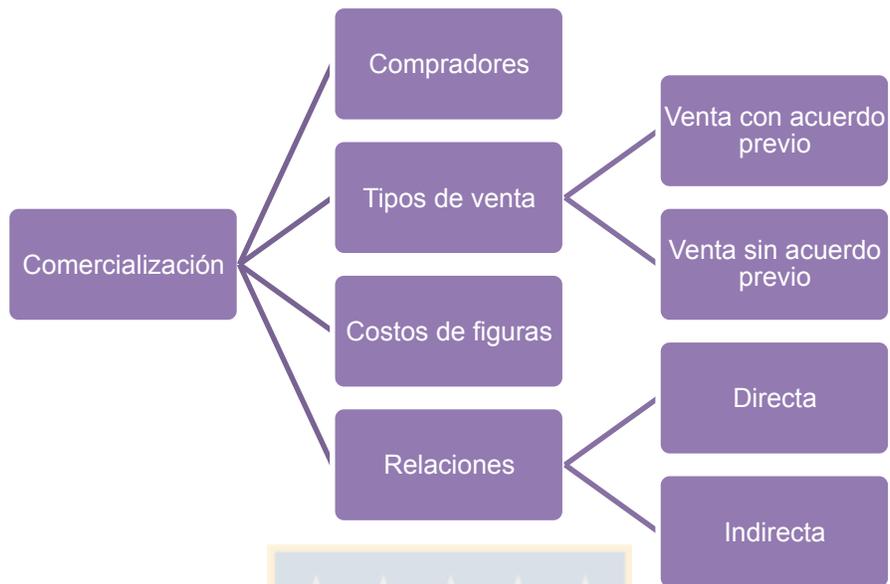
Fuente: Elaboración propia, 2016.

**Ilustración 10. División de la Categoría “Artesana”**



Fuente: Elaboración propia, 2016.

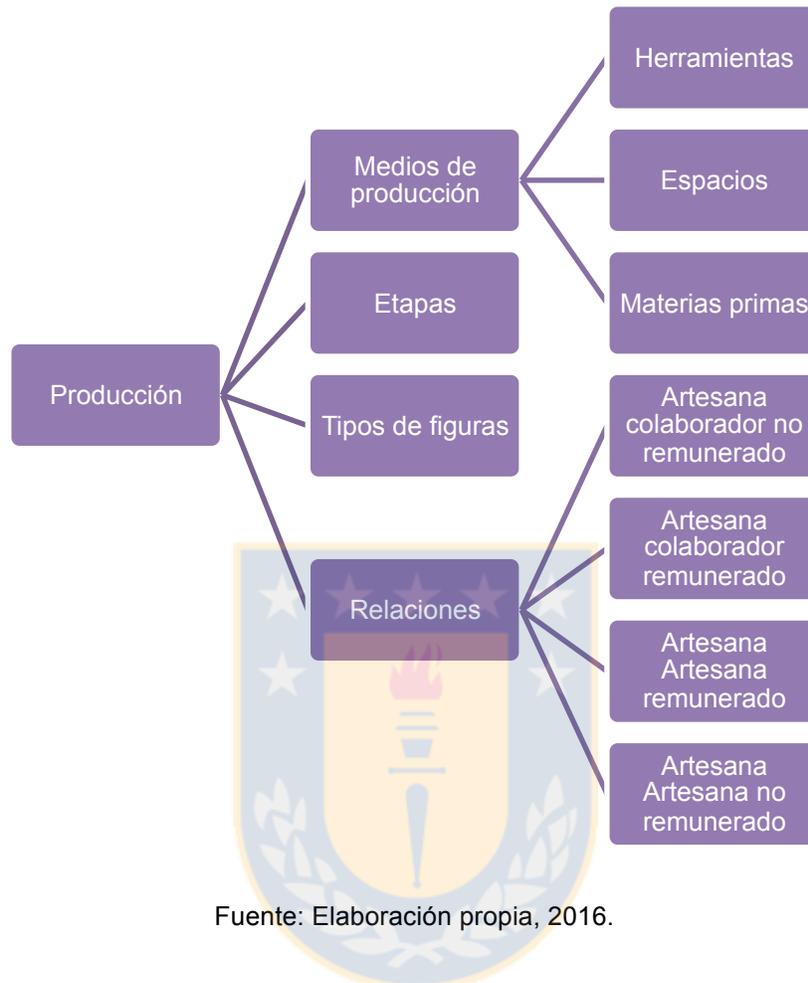
### Ilustración 11. División de la Categoría “Comercialización”



Fuente: Elaboración propia, 2016.



## Ilustración 12. División de la Categoría “Producción”



Fuente: Elaboración propia, 2016.

Además, para analizar la información recopilada, se utilizaron los siguientes programas de apoyo:

- Google Earth: Programa informático que permite visualizar un número importante de mapas o cartas geográficas con base en la fotografía digital. Este programa permitió sistematizar los datos recopilados y visualizar la distribución de los sujetos sobre el territorio.
- Genopro: Programa genealógico que ofrece una solución gráfica para la creación de árboles familiares y genogramas. Esta herramienta permitió organizar la información relacionada con la transmisión y reproducción del oficio.
- Graph Pad Prism 5.0: Software utilizado para analizar gráficos y presentar datos. Esta herramienta nos permitió procesar la información recopilada durante el proceso de investigación, específicamente aquellos datos de carácter cuantitativo.

## PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

### I. La Producción Alfarera de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca

Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca son dos localidades rurales ubicadas al sur oeste de la ciudad de Chillán, Provincia del Ñuble, Región de Biobío. Ambos lugares forman parte del valle longitudinal que atraviesa el sector centro sur del país, con una población que asciende a los 1.319 habitantes en el caso de Quinchamalí y a 106 habitantes en el caso de Santa Cruz de Cuca. Las condiciones climáticas y geográficas de estas localidades favorecen el desarrollo de actividades agrícolas y hortícolas, principalmente la producción de uvas y cerezas.

Quinchamalí es el poblado que concentra mayor número de servicios, entre los que destacan la Escuela Básica F-249 Quinchamalí, la Segunda Comisaría Retén de Carabineros, la Séptima Compañía Bomberos, el CESFAM Quinchamalí, iglesias católicas, templos evangélicos y un importante número de almacenes y negocios familiares. La mayoría de estos servicios se distribuye a lo largo del “camino real”, avenida que divide a Quinchamalí en dos sectores, norte y sector. Antiguamente, esta separación estaba definida por la línea del tren, sin embargo, el desuso de este sistema de transporte, modificó el eje y la disposición del territorio. Por otra parte, Santa Cruz de Cuca es un caserío que, salvo por algunos templos evangélicos, carece de prestaciones públicas. Ambas localidades tienen acceso a luz eléctrica y agua potable, sin embargo, la red de alcantarillado aún no cubre todo el territorio, lo mismo ocurre con la pavimentación y el alumbrado público.

Tanto Quinchamalí como Santa Cruz de Cuca son reconocidos por su producción alfarera. Según datos arqueológicos, el desarrollo de la alfarería está asociado con la adopción de nuevas tecnologías y modos de subsistencia, condiciones relacionadas con el tránsito desde la vida nómada hasta la vida sedentaria. Según Sonia Montecino (1989), el origen de esta técnica artesanal estuvo determinado por la confluencia entre la tradición mapuche y las costumbres españolas. La autora señala que es posible observar rastros de esta fusión en la composición de la pasta, las herramientas y las formas de cocer la loza.

Antiguamente, las piezas eran fabricadas para ser utilizadas al interior del hogar o para ser intercambiadas por otros productos, como trigo, papas, porotos y lentejas. Esta práctica era común entre las artesanas y se denominaba trueque o “conchabeo”. La equivalencia entre un producto y otro estaba determinada por el tamaño de las figuras, es decir, las piezas eran intercambiadas por el total de alimentos que fueran capaces de contener. Así, los objetos circulaban al interior de la comunidad resolviendo necesidades básicas, sin la intervención del dinero.

Antiguamente la loza se cambiaba por alimentos, las artesanas iban donde algún familiar o vecino y llenaban las ollas de papas, trigo o legumbres, lo que hubiera según la temporada. Después, las artesanas se devolvían con los alimentos y dejaban a cambio las piezas, era como un trueque. No tenían que comprar nada, se abastecían aquí mismo, de sus vecinos, de sus familias. No había necesidad de viajar a Chillán (Brígida Osorio).

Después de la cuarta fundación de Chillán el año 1835, el proceso de urbanización estuvo marcado por la construcción del Mercado de Chillán en 1858 y la llegada del tren el año 1872. Todos estos acontecimientos influenciaron el desarrollo de la actividad artesanal. El contacto de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca con ciudades como Chillán y Concepción vinculó a la alfarería con los mercados locales. La influencia del comercio no solo mercantilizó las figuras, sino que también modificó las formas tradicionales de reproducir la unidad doméstica. Las piezas dejaron de ser fabricadas exclusivamente para el autoconsumo. Las artesanas comenzaron a viajar en carretas, tren o bus hasta los nuevos centros urbanos con el objetivo de comercializar sus productos e intercambiarlos por dinero. Incluso, se masificó la producción de figuras ornamentales, según Sonia Montecino (1989) a diferencia de la loza utilitaria, la loza ornamental no podía ser utilizada como unidad de cambio, por lo tanto, su distribución estuvo asociada con formas de intercambio monetarizadas.

Yo me acuerdo que mi abuela se ponía un canasto en la cabeza lleno de loza y caminaba hasta la estación de Rucapequén con su canasto en la cabeza. De ahí tomaba el tren a Chillán. Después, cuando dejó de funcionar el tren, se viajaban en bus. Las artesanas cargaban la loza en esas cajas plataneras bien grandes y con la micro bien cargada llegaban a Chillán. Antes también se viajaba en carreta, pero

eso hace muchos años [...] En el Mercado, la loza se ofrecía a la gente que tenía puestos, por ejemplo, se llevaban una o dos docenas de loza y se ofrecían a los dueños de los locales. Después, ellos se las vendían a los turistas que pasaban al Mercado (María Estela Valenzuela).

Sin embargo, el dinero que las artesanas obtenían por la venta de sus figuras, era utilizado para comprar alimentos o resolver algunas de sus necesidades básicas. Así, a pesar de la monetarización de los productos, la alfarería no permitía la acumulación de capital, solo la reproducción simple de la unidad doméstica.

Con la plata de la venta, allí mismo [en el Mercado de Chillán] se compraba carne, harina, azúcar y sal, lo que hiciera falta [...] Mi mamá se iba con loza y llegaba con mercadería, no con muchas cosas, pero si lo de primera necesidad (Bartola Caro).

## **II. Artesanas y Artesanos de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca**

Para analizar la influencia del capitalismo sobre los procesos de producción y venta de la alfarería en las localidades de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, fue necesario caracterizar la muestra de esta investigación y construir algunas definiciones operacionales. La alfarería es una actividad que se desarrolla de forma colectiva y donde intervienen un número importante de sujetos. En términos concretos, fue posible distinguir dos figuras: artesanas y colaboradores. Las artesanas son las figuras centrales del proceso, son ellas quienes conocen los procedimientos y poseen la capacidad de “crear” objetos. Por otra parte, los colaboradores son sujetos que, aunque participan de la producción, desarrollan tareas específicas y de baja complejidad manual. El trabajo de una artesana es indispensable para la fabricación de las figuras, en cambio, el trabajo de un colaborador es complementario y puede ser obviado durante el proceso.

Hay gente que colabora, por ejemplo, a veces le pago a mi sobrino para que pise la greda o cuando tengo mucho trabajo le pido a mis hijas que me ayuden a bruñir. Todo depende del pedido [...] La artesana completa es la que crea, la que es capaz de levantar y armar una figura, el resto puede ayudar, hacer uno que otro trabajo, pero eso no quiere decir que todos los que ayudan sean artesanos (Victorina Gallegos).

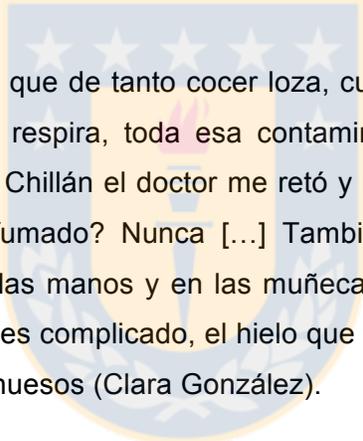
Para desarrollar el análisis, fue fundamental identificar los criterios que, según los sujetos, permitían considerar a un individuo artesana o artesano de Quinchamalí o Santa Cruz de Cuca. Básicamente, se reconocieron tres requisitos, los dos primeros relacionados con el dominio teórico y práctico del proceso productivo y el tercero relacionado con la territorialidad, es decir, con el vínculo entre las artesanas y sus espacios productivos.

- 1) Conocer el proceso de producción aunque los sujetos no ejecuten directamente todas las actividades relacionadas con el oficio: Este criterio está asociado con los conocimientos que debe manejar una artesana para ejecutar los diferentes procedimientos productivos. Las alfareras deben dominar técnicas, calcular cantidades, tiempos y reconocer las propiedades de las materias primas, independiente de que reciban ayuda o deleguen funciones a un tercero.
- 2) Ejecutar la etapa de armado y levantamiento de las piezas: Este criterio está relacionado con la habilidad de los sujetos para manipular las materias primas y “crear” figuras de greda. Se utiliza el concepto “crear”, en el sentido de producir algo nuevo. En estas etapas convergen los conocimientos heredados, el imaginario colectivo, las habilidades manuales y los sentimientos de las artesanas. Cabe destacar que, la capacidad de levantar y armar figuras está relacionada directamente con la autoría. En otras palabras, quien ejecuta esta etapa es quien se considera autor de las piezas, independiente de la posición que ocupe al interior del proceso productivo.
- 3) Circunscribir su quehacer en las localidades de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca: Este criterio está relacionado con la vinculación territorial de los sujetos. Es importante que las artesanas y los artesanos fabriquen sus piezas en alguna de estas localidades.

Ahora bien, la categoría identitaria de los sujetos se confronta con su estado productivo. Durante el momento en que se desarrolló esta investigación, no todos los sujetos se encontraban fabricando loza, de hecho, muchas artesanas habían abandonado definitivamente el oficio. Así, mientras la categoría identitaria permanece, el estado productivo tiende a transformarse, incluso a desaparecer. En consecuencia, se consideraron artesanos activos aquellos sujetos que habían fabricado loza, al menos, una vez durante los últimos 12 meses. Por otra parte, se consideraron artesanos inactivos

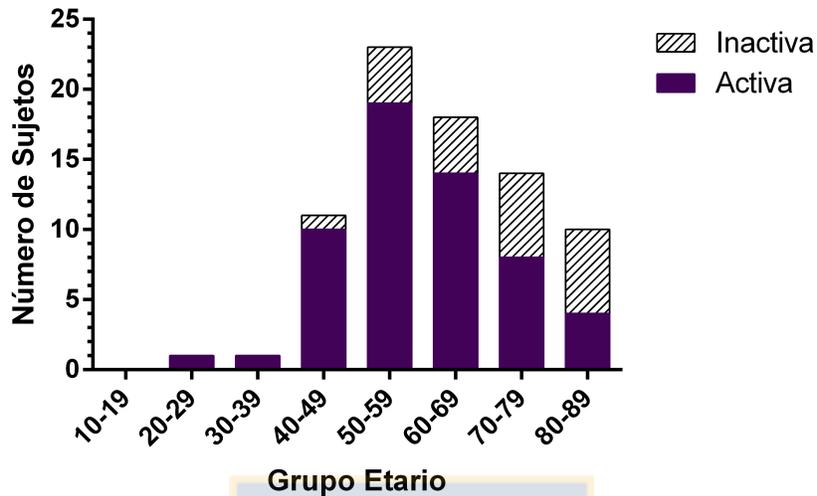
aquellos sujetos que llevaban más de 12 meses sin producir figuras. Se estableció un tiempo de 12 meses considerando que para los artesanos el año productivo se divide en dos temporadas: invierno y verano. Por lo tanto, un año de inactividad corresponde a dos periodos sin producción, tiempo considerado suficiente para identificar a un artesano como inactivo. Así, se registraron 57 artesanos activos y 21 inactivos.

Sin embargo, a pesar de lo anterior, los límites entre actividad e inactividad no son fijos, es decir, no corresponde a estados definitivos ni tampoco irreversibles. Ahora bien, el estado de inactividad está vinculado directamente con la edad y las enfermedades de los sujetos. Los artesanos de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca son una población adulta que se concentra entre los 50 y los 59 años de edad. Además, la mayoría de los sujetos declara padecer alguna enfermedad relacionada con el oficio. Es común que malestares a la vista, a los pulmones y a los huesos sean relacionados con el trabajo en greda.



Sufro de asma, yo creo que de tanto cocer loza, cuando uno se encierra a cocer, todo el humo que uno respira, toda esa contaminación se va a los pulmones. Cuando fui al médico a Chillán el doctor me retó y me dijo que tenía que dejar de fumar ¿Y cuándo he fumado? Nunca [...] También sufro de achaques en los huesos, sobre todo en las manos y en las muñecas, tanto exponerse al frío creo yo. En invierno trabajar es complicado, el hielo que va tomando uno, eso es lo que provoca artrosis en los huesos (Clara González).

### Ilustración 13. Número de Sujetos Según Rango Etario y Estado Productivo



Fuente: Elaboración propia, 2016.

Podemos observar que aunque el estado de actividad es superior al estado de inactividad, este último avanza conforme aumenta la edad de las artesanas. Además, según los antecedentes recopilados, existen muy pocas artesanas jóvenes, de hecho, se registraron solo 2 personas con edades entre los 10 y los 39 años.

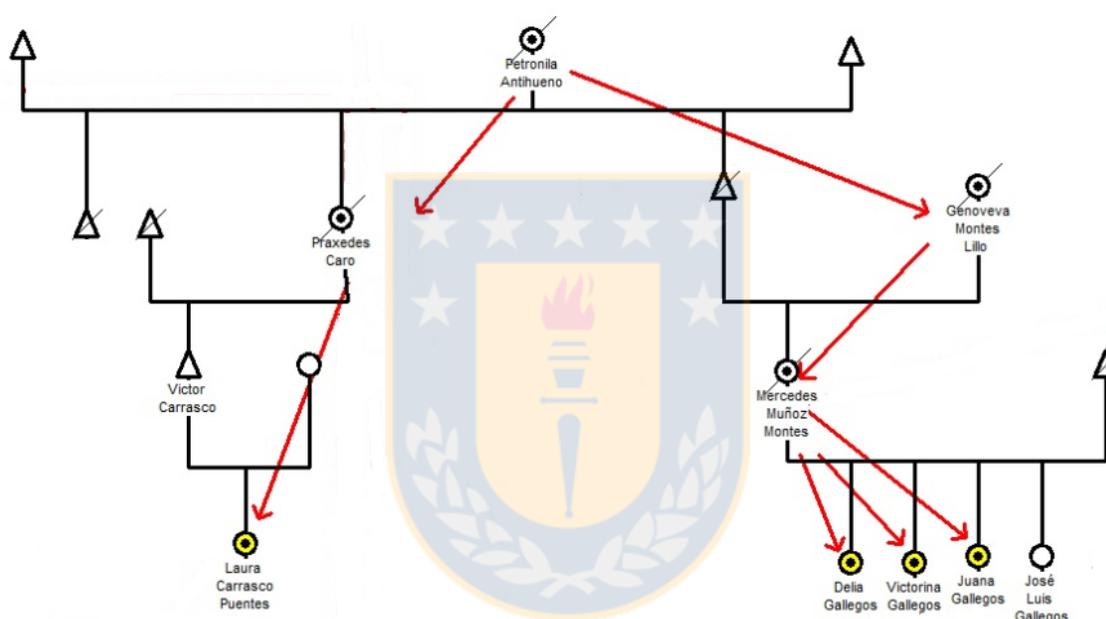
Es que nadie quiere trabajar en esto, imagínese, uno se enferma, pagan mal y hoy en día los chiquillos quieren otras cosas, por eso se van de Quinchamalí, a buscar otras oportunidades [...] No es que no lo valoren, ellos saben que esto es importante, que es una tradición, pero prefieren dedicarse a otras cosas, menos sacrificadas, menos sucias y que dejen un poco más (Gloria Carrera).

### III. La Alfarería en el Siglo XXI

Actualmente, la población artesana es reproductora de un conocimiento transmitido principalmente por mujeres. Mayoritariamente, los sujetos entrevistados aprendieron el oficio de sus madres, tías o abuelas, es decir, mujeres pertenecientes a su familia de origen. Sin embargo, existen artesanas que aprendieron el oficio una vez casadas, a través de sus suegras o cuñadas, es decir, mujeres pertenecientes a la familia de sus

esposos. Finalmente, en menor número, encontramos alfareras que aprendieron el oficio de sus vecinas, mujeres con las que no estaban vinculadas por lazos de consanguinidad o matrimonio, pero que desempeñaron el rol de “maestras”. El siguiente genograma grafica dos de los mecanismos antes señalados, a través de la experiencia de Petronila Antihueno, quien transmitió sus conocimientos a su hija Práxedes Caro (familia de origen) y a su nuera Genoveva Montes (familia del cónyuge).

**Ilustración 14. Transmisión del Conocimiento Alfarero**



Fuente: Elaboración propia, 2016.

Sin embargo, la gran mayoría de las artesanas aprendió este oficio de sus madres, aproximadamente entre los 8 y los 12 años de edad. El proceso formaba parte de su rutina familiar, era común observar a sus progenitoras trabajar la greda, de la misma forma que era común observarlas cocinar, lavar y cuidar huertos familiares. Las hijas imitaban las actividades realizadas por sus madres, de ellas aprendieron a calcular las cantidades exactas para realizar la mezcla, las formas de levantar, armar y pintar las figuras.

Aprendí a trabajar la greda de mi mamá Marta Sandoval y mirando a mi tía Riola [...] Uno aprende de mirona y bueno, por necesidad también. Mi mamá nunca

aprendió a pintar, me acuerdo que le llevábamos la loza a mi tía Riola para que la pintara [...] Después empecé a pintarla yo porque me fijaba como mi tía lo hacía y un par de años antes que mi mamá dejara de trabajar yo tomé la greda. Ella me la iba arreglando, mi mamá me decía “hágalo así” y me la arreglaba, me daba ánimo para seguir trabajando y así fui mejorando y le tomé el gustito. Los años han ido haciendo la práctica y la experiencia (Flor Caro).

Este tipo de aprendizaje era de carácter práctico, las mujeres aprendían a trabajar la loza en la medida en que repetían ciertas actividades y participaban del proceso productivo. Lo anterior, les permitía desarrollar habilidades manuales y adquirir una serie de conocimientos relacionados con la naturaleza y las propiedades de las materias primas. Para la mayoría de las mujeres, convertirse en artesanas era resultado de muchas horas de práctica y paciencia. Sin embargo, para otras entrevistadas, esta capacidad está relacionada con un proceso más espiritual, vinculado con las tradiciones familiares y sus ancestros.

Por si usted no se da cuenta hay muchos de mi familia que son alfareros, es seguir la tradición es mantener vivos a los que partieron. Por eso digo yo, cuando uno expresa que en este trabajo hay amor, es por eso, hay sentimientos [...] Cuando yo estoy trabajando estoy conectada con los que ya no están, veo a mis viejos, a mis tías con lo bueno de cada una (Gabriela García).

Además de las formas tradicionales de aprendizaje, en los años 80 y con el apoyo de diversas instituciones, entre ellas la Municipalidad de Chillán y la Iglesia Católica, se organizaron una serie de talleres de alfarería dirigidos a mujeres residentes en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca. Aunque estos talleres fueron pensados como instancias de formación, la mayoría de las artesanas amplió o reforzó conocimientos ya adquiridos en el hogar. Así, las artesanas especializadas en la producción de figuras utilitarias, aprendieron técnicas y estilos para fabricar piezas ornamentales y viceversa. Los talleres más recordados son los organizados por Tulita Ulloa con el apoyo de Caritas Chile y Acción Fraternal, estos talleres entregaban alimentos no perecibles a las mujeres asistentes. También destacan los talleres organizados por Urbana Vásquez, en el marco de la implementación del programa de empleos mínimos, aquí las artesanas recibían un tercio del sueldo mínimo a cambio de la fabricación de figuras.

Yo trabajé en un taller que se hizo hace unos 27 o 28 años atrás, era como un curso que hacía Caritas Chile y en esos años lo organizaba la señora Tuli Ulloa, no sé cómo lo conseguía. En esos años nos daban sacos de harina, leche, mantequilla, parece que plata también, no me acuerdo bien. Ahí aprendí a hacer la base de canco, toda la loza de línea utilitaria yo la hago de base de canco. También aprendí a trabajar la línea cerrada, con eso empecé a hacer juegos de té. Ahora hago de los dos tipos, utilitaria y ornamental, aunque la utilitaria es mi especialidad (Flor Caro).

Sin embargo, aunque las artesanas reproducen estos conocimientos y los espacios de transmisión tradicionales, es decir, las unidades domésticas, continúan siendo plataformas efectivas de aprendizaje, las nuevas generaciones no están interesadas en convertirse en artesana o artesanos. Lo anterior, principalmente por las malas condiciones de vida y las bajas remuneraciones asociadas al trabajo en greda.

Yo se lo habría enseñado a todo el mundo, pero nadie quiere, mis hijas conocen todo, el pulido, todo, pero nunca se han interesado, ya una tiene 28 y la otra 24 pero no, ya están mayores y ninguna se entusiasma, será porque lo han visto toda la vida [...] Aunque como le digo, este trabajo me ha dado hartas alegrías, también es bien sacrificado, usted misma ve, no somos millonarios. Los jóvenes saben eso, saben que una se enferma, que los inviernos son complicados, que a veces pagan mal. Entonces prefieren hacer otros trabajos, mejores pagados, menos sacrificado, menos sucios (Flor Caro).

A pesar del poco interés que despierta en las nuevas generaciones, la alfarería continúa siendo uno de los trabajos monetarizados con mayor impacto sobre el territorio. El reconocimiento de esta actividad como un trabajo independiente, desvinculado del núcleo materno, está relacionado con el comienzo de la vida en pareja y el nacimiento de los hijos, proceso que generalmente se inicia a los 17 años de edad. Así, la principal motivación para transformarse en artesanas o artesanos, está relacionada con la necesidad de contribuir a la reproducción de la unidad doméstica, es decir, a la mantención de hogar y los miembros de la familia.

Desde que empecé a trabajar, hasta el día de hoy he tenido grandes satisfacciones, porque hasta casi le he ayudado a mi esposo con mi trabajo [...] Yo siento que hasta ahora ha sido una gran felicidad porque he podido aportar a la economía de mi hogar. Por ejemplo, estos mismos muebles, hice un pedido más o menos bueno en el invierno y los mandé a hacer, los pagué yo solita, con mi plata [...] Cuando estábamos construyendo la casa también yo trabajaba, juntaba mi locita, tenía venta, guardaba y ya, un saquito de cemento, así entre los dos fuimos levantando la casa. Eso le digo yo a mi hija, un matrimonio es una empresa y si los dos tiran para el mismo lado van a ver los frutos (Flor Caro).

En estas localidades, para reproducir el hogar, los sujetos deben realizar diferentes tipos de actividades. Para efectos del análisis, se distinguió entre trabajos que producen bienes sin valor monetario y trabajos que producen bienes monetarizados, es decir, productos que participan activamente del mercado. Entre los primeros, encontramos actividades como el cuidado del hogar y la mantención de huertos familiares, entre los segundos, destacan la alfarería, la producción de mermeladas y el trabajo asalariado como temporeras. Aunque en este último grupo todas las actividades están reguladas por el intercambio de una mercancía, son las formas en que se organiza la producción y el tipo de producto intercambiado, lo que nos permite establecer ciertas diferencias pues, no es lo mismo mercantilizar objetos que mercantilizar fuerza de trabajo. Así, entre las formas de trabajo monetarizadas encontramos productos elaborados a partir de modos de producción diferentes. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, todas estas actividades contribuyen a la mantención del hogar y la reproducción de los miembros de la familia.

En Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, la alfarería es considerada una alternativa de trabajo que se impone por sobre otras actividades monetarizadas. Lo anterior, principalmente por dos razones: Primero, la flexibilidad de este oficio permite desarrollar simultáneamente otro tipo de actividades, sobre todo, aquellas relacionadas con el trabajo doméstico. Segundo, la alfarería permite cierto grado de independencia, es poco frecuente la existencia de un empleador que imponga horarios, plazos y tareas.

Me acuerdo muy bien de las palabras de mi madre cuando me dijo, porque yo no tenía carácter para los estudios, lo único que me quedaba era trabajar de empleada doméstica. Una vez me fui a trabajar 20 días y a la primera parada de

carros me fui. Mi mamá me dijo “Hija, aprende a trabajar la greda y a la hora que quieras te sientas a trabajar y a la hora que quieras paras de trabajar y vas a tener tú plata”, esas fueron las palabras de mi madre y nunca me olvido de esas palabras (Flor Caro).

En consecuencia, la alfarería representa una estrategia económica que ha sido y es utilizada por la comunidad para mantener y reproducir su unidad doméstica. Sin embargo, esta manifestación representa mucho más que un sistema productivo. La práctica artesanal, posee una dimensión simbólica que la diferencia de otras formas de trabajo monetarizadas pues, para esta comunidad, no es lo mismo ser temporera o ser productora de mermeladas que ser artesana de Quinchamalí o Santa Cruz. La alfarería forma parte de su memoria colectiva, los conocimientos transmitidos, las formas de trabajar, las técnicas, los estilos, las formas de relacionarse y habitar el espacio, todo esto constituye un acervo, un saber que identifica al grupo y les permite construirse tanto individual como colectivamente. Lo anterior, le asigna valor patrimonial a esta técnica artesanal, transformándola en un elemento identitario, parte de la cultura del grupo.

Lo nuestro es único y es ancestral, son nuestras técnicas que nosotras hemos aprendido. Bueno, yo he visto piezas de otros lugares que son muy lindas también pero, por ejemplo, Pomaire me da pena, perdió su identidad. Lo nuestro es nuestro y lo mantenemos, detrás de una pieza hay trabajo, hay enseñanzas, están las manos de nuestras madres y eso uno lo valora, yo misma he aprendido a valorarlo con el tiempo (Flor Caro).

#### **IV. Producción de Figuras de Greda**

##### **a) Tiempos y Lugares de Producción**

La capacidad de producción, es decir, la capacidad de las artesanas para fabricar loza, está determinada por la disponibilidad de los medios de producción y la organización de las relaciones productivas. Para analizar este proceso, debemos considerar algunas características del oficio, por ejemplo, la flexibilidad de los tiempos productivos. El trabajo artesanal se desarrolla de forma irregular, durante diferentes momentos del día, todo depende de la complejidad del proceso, los métodos de trabajo, las propiedades de las

materias primas, los factores ambientales y la disponibilidad de las artesanas. Recordemos que, muchas mujeres prefieren trabajar como artesanas porque este oficio les permite realizar, simultáneamente, otro tipo de actividades, generalmente relacionadas con el trabajo doméstico.

Yo hago las piezas aquí, en el living. En las mañanas hago el aseo y el almuerzo y en las tardes, a eso de las 3, me siento a trabajar y de ahí hasta como las 7 u 8 de la tarde, según, si tengo un pedido grande, a veces trabajo hasta la 1 o 2 de la mañana, otras veces no amanezco bien, con dolores en los huesos y no trabajo ese día. Así uno se reparte los tiempos, entremedio de cualquier cosa, bruño un poquito, por ejemplo, después que lavo la loza encacho tal figura o después de que preparo once arreglo tal otra y así (Flor Betancourt).

Los tiempos están directamente relacionados con los espacios de producción, las artesanas utilizan sus comedores y cocinas para fabricar loza, incluso algunos espacios ubicados fuera de la vivienda central que, producto de la modificación que experimentó la vivienda rural, perdieron su función original, las denominadas “cocinas viejas”. Por otra parte, los espacios destinados al cocimiento de la loza se ubican fuera del hogar. En general, las artesanas cuecen al aire libre, o bien, utilizan pequeños espacios de madera o adobe denominados “ranchitas”.

Fabrico aquí en la cocina o a veces me siento en el living. Poco me dura la instalación si porque ligerito hay que sacar las cosas y servir el almuerzo, pero cualquier lugar sirve, incluso en verano, en las tardecitas, trabajo en el patio y aprovecho el fresquito [...] Para cocer loza uso la ranchita de atrás, preparamos el fuego y cocemos en las mañanas porque el calor es mucho, sobre todo en verano que es la temporada fuerte (Gloria Carrera).

En Quinchamalí, son muy pocos los artesanos y artesanas que poseen un taller, es decir, un espacio pensado y construido exclusivamente para la fabricación de loza, de hecho solo 5 de las 78 artesanas afirman contar con un lugar de estas características.

Imagínese si yo me hice ese puestito allí, para tener mis piezas, pero lo tengo cerrado porque no falta la mala suerte y pasa la Municipalidad y me cobra una

multa. No pues, si yo vendo poquito, en invierno casi nada, al final todo la plata del mes se me iría en eso. Por eso la mayoría no tiene puesto, venden en su casa, en el mismo Living [...] Solo están los negocios locales, pero esa gente casi no hace loza, le compran a las viejitas de por aquí, hasta yo misma les vendo a veces (Teresa Villeuta).

## b) Materias Primas

Las materias primas necesarias para fabricar loza, se encuentran en el entorno cotidiano de sus productores. En general, estos elementos son adquiridos durante la temporada de verano, lo anterior pues, las condiciones climáticas favorecen la extracción y el posterior almacenamiento de estos productos. Las cantidades necesarias son determinadas según el volumen de producción anual y el tipo de loza fabricada. Principalmente se utilizan las siguientes materias primas:

- **Greda:** Es la base material del oficio. La greda está compuesta principalmente por rocas sedimentarias con presencia de arcilla y limo. Tanto la arcilla como el limo son materiales maleables, propiedad que aumenta cuando estos elementos entran en contacto con el agua. Existen diferencias entre la greda de Quinchamalí y la de Santa Cruz de Cuca, la primera es más fina pues posee menor cantidad de limo, en cambio, la segunda es más gruesa y presenta mayor porcentaje de este material. Las vetas de greda pueden encontrarse tanto en Quinchamalí como en Santa Cruz de Cuca. Específicamente, se identificaron tres lugares: veta de familia Pérez (sector sur de Quinchamalí), veta de familia Ulloa (Santa Cruz de Cuca) y Fundo San Vicente.
- **Greda amarilla:** Esta tierra de color amarillo es rica en sulfato de hierro y favorece la construcción de las piezas por su alta impermeabilidad. Es recolectada por las artesanas en los cerros Santa Cruz de Cuca.
- **Arena:** Compuesto del suelo con un tamaño de partícula de roca que va entre los 0,5 y 2 mm. Está presente en distintos lugares de Quinchamalí y Santa Cruz, generalmente a orillas de camino. Las artesanas obtienen este producto mediante recolección o trueque.

- **Colo blanco:** Este material da el color blanco al esgrafiado de las piezas. Las artesanas suelen extraerlo de los cerros de Santa Cruz de Cuca o intercambiarlo por piezas de loza.
- **Colo rojo:** Es una arcilla rica en óxidos utilizada para darle brillo a las figura. Este material es extraído de los terrenos de Santa Cruz de Cuca en forma de polvillo. Posteriormente, es mezclado con agua para obtener una pasta acuosa.
- **Guano de vacuno:** Su combustión, más lenta que la de otros materiales, permite cocer las piezas apropiadamente. En el pasado, las alfareras recolectaban guano de un lugar llamado “La Isla”, sin embargo, la escasez de animales terminó por agotar esta forma de abastecimiento. Actualmente, el guano se compra a vendedores específicos. Muchos artesanos mencionaron Rucapequén como su lugar de abastecimiento habitual.
- **Leña:** La leña de álamo también es utilizada para la cocción de las figuras y la construcción de la base sobre la que se distribuye el guano de vacuno. Las artesanas suelen comprar la leña por metro o “matas”, sin embargo, algunos cultores recolectan este material de terrenos aledaños.
- **Guano de caballo:** Se utiliza como base para el teñido de las piezas. Es mediante la combustión de este producto que las piezas logran obtener su color negro característico.
- **Enjundia de gallina o aceite de pata:** Se ocupa para el lustrado, otorgándole brillos a las piezas.

Con el tiempo, se han incorporado una serie de materiales que, por su disponibilidad y fácil acceso, han reemplazando la función de otras materias primas, entre ellos encontramos:

- **Aserrín, paja de trigo y paja de arroz:** Debido a la escasez de animales por la forestación de los terrenos aledaños, las artesanas utilizan estos productos para teñir las figuras, homologando la función del guano de caballo.
- **Yeso:** Cumple la misma función del colo blanco, ocupándose para pintar el esgrafiado realizado por las artesanas una vez cocidas las piezas.

Tradicionalmente, las artesanas accedían a las materias primas a través del trueque y la recolección. La mayoría de los materiales estaba disponible en sus entornos cotidianos, solo bastaba extraerlos y trasladarlos hasta sus viviendas. En algunas oportunidades, las

artesanas intercambiaban materiales por piezas de loza, según la voluntad de los dueños de los predios.

Antes sacábamos greda de un fundo de por allá, antes de la garita. En verano, íbamos con mi papá, sacábamos harta greda y llenábamos la carretilla, porque las piezas utilitarias requieren de más materia prima que las ornamentales [...] El color rojo y el blanco lo sacábamos de los cerros de por aquí o lo intercambiábamos por piezas, lo mismo con la arena (Mónica Vielma).

Sin embargo, durante el último tiempo, se instaló una nueva estrategia de abastecimiento. Aunque la mayoría de las materias primas continua siendo recolectada, la greda y el guano, dos componentes fundamentales para la fabricación de loza, son adquiridos a través de la compra y la venta. Lo anterior, principalmente por dos razones, en el caso de la greda, los dueños de los predios han reclamado propiedad sobre los terrenos, impidiendo el paso de las artesanas y la libre extracción del material. En el caso del guano, la forestación de los territorios, impidió la crianza de animales. Todo esto obligó a los artesanos a comprar las materias primas o recolectarlas clandestinamente.

Antes claro, se recolectaba todo o se cambiaba por otras cosas, se hacían trueques. Ahora no, los dueños de los fundos no dejan pasar, ponen muchos problemas. Otros terrenos los forestaron todos y se agotaron las vetas. Al final, tuve que empezar a comprar la greda y el guano [...] Algunos cabros pasan vendiendo, ahí les compro [...] Compro entre 7 y 8 sacos de greda y unos 6 serán de guano, más o menos, me duran para todo el año sí (Teorinda Serón).

En general, los vendedores de greda y guano tienen acceso a estas materias primas por dos razones, viven o trabajan en los lugares donde se obtienen estos productos. La greda es vendida por cuatro sujetos: Esteban Contreras (Fundo San Vicente), Patricio Romero (Fundo San Vicente), Floriano Pérez (Santa Cruz de Cuca), Juan Ulloa (Santa Cruz de Cuca) con un valor entre 8.000 a 12.000 pesos por saco. Ninguno de estos sujetos es artesano, sin embargo, Floriano Pérez es esposo de una artesana. Respecto del guano, se señaló a Luis Betancuor como uno de los principales vendedores, con un valor de 2.000 pesos por saco de guano.

c) Etapas de Producción

Diversos documentos se han encargado de describir este proceso, sin embargo, aunque la mayoría de la información coincide con las observaciones realizadas en terreno, existen algunas diferencias que conviene señalar. A continuación se presenta una tabla comparativa con las etapas del proceso según la bibliografía revisada y la información extraída de terreno:

**Tabla 2. Etapas de Producción Según Diferentes Autores**

ETAPAS	TOMÁS LAGO	TULITA ULLOA	MAPA	TRABAJO DE CAMPO
1	Limpiar greda	Preparación de la greda	Obtención de materia prima	<b>Preparación de materiales</b>
2	Amasar la greda	Amasar greda	Mezcla de materiales	<b>Mezcla de materiales</b>
3	Construcción de la base	Moldeado	Pisado/ amasado de materiales	<b>Amasar/ Pisar greda</b>
4	Cordobear	Armar	Bastoreo	<b>Porcionar la greda</b>
5	Armado	Bruñido con agua	Armado	<b>Construcción de base</b>
6	Embadurnar	Encolado	Encachar	<b>Armado</b>
7	Lustrado	Bruñido con piedra seca	Raspado	<b>Raspado</b>
8	Pintado	Lustrado	Bruñido de agua	<b>Bruñido al agua</b>

<b>9</b>	Quema o cocción	Pintado	Encole o engobe	<b>Encolado</b>
<b>10</b>	Quemado con guano o paja	Cocimiento	Bruñido	<b>Bruñido en seco</b>
<b>11</b>	Aplicación de colo blanco	Aplicación de colo blanco	Lustrado	<b>Lustrado</b>
<b>12</b>	-	-	Esgrafiado	<b>Pintado</b>
<b>13</b>	-	-	Cocción	<b>Cocción</b>
<b>14</b>	-	-	Agregar colo blanco	<b>Teñido</b>
<b>15</b>	-	-	-	<b>Agregar colo blanco</b>

Fuente: Elaboración propia, 2016.

- 1) Preparación de materiales: Una vez recolectadas las materias primas, es necesario preparar los diferentes materiales. La greda es el componente principal de la mezcla y antes de ser utilizada debe secarse, molerse y dejar que repose en agua por aproximadamente dos días.
- 2) Mezcla de materiales: Con un balde se miden los porcentajes exactos de greda, tierra amarilla, arena y agua necesarios para obtener la mezcla. Estos materiales son depositados en un cajón de madera cubierto con un saco de plástico o nylon.
- 3) Amasar o pisar la greda: Una vez mezcladas las materias primas, se procede al pisado y/o amasado del material. Aunque generalmente la mezcla es “pisada” (acción realizada utilizando el talón y la planta del pie), algunas artesanas optan por “amasar” la greda (acción realizada utilizando las manos). El amasado requiere menos fuerza y energía que el pisado del material. Tanto el pisado como el amasado permiten homogenizar la mezcla. Además, durante esta etapa se realiza el “despulgado”, nombre que los cultores dan a la limpieza prolija de la pasta, donde se extraen

pequeñas impurezas (piedras, ramas, etc.). Esto evita que durante la etapa de cocción la loza se salte o trice. Posteriormente, la pasta se tapa con el saco de plástico y se deja reposar aproximadamente dos días.

- 4) Porcionar la greda: Una vez pisada o amasada la mezcla es necesario dividirla en porciones. “Pancitos”, “ladrillos” o “quesitos” son separados por las artesanas y artesanos, envueltos en nylon y almacenados en sus viviendas. Según el tipo y cantidad de piezas a fabricar, los cultores utilizan más o menos porciones.
- 5) Construcción de base: En esta etapa se construye la base de la figura, debemos considerar que el proceso varía en virtud del tipo de pieza. Si se trata de objetos ornamentales, las artesanas modelan dos pelotas de greda hasta obtener, con la ayuda de un mate de calabaza, dos medias esferas ahuecadas, también denominadas “tapas” o “cancos”. Posteriormente, se unen estas dos piezas hasta obtener una sola figura globular. Si se trata de objetos utilitarios, en lugar de fabricar una esfera cerrada, las medias esferas se van abriendo con la ayuda de un mate de calabaza, aumentando su diámetro y altura. Una vez modelada la base, sea de línea abierta o cerrada, se deja orear hasta que la pieza adquiera firmeza.
- 6) Armado de la figura: Con un cuchillo o cuchara de metal se eliminan todas las irregularidades o protuberancias de la figura. Posteriormente, con un trozo de cuero denominado “cordobán” se alisan sus paredes externas. Finalmente, se agregan las terminaciones o detalles como orejas, patas y brazos.
- 7) Raspado: Posteriormente y cuando se trata de piezas utilitarias, se procede al raspado de la figura. Con la ayuda de una cuchara o cuchillo de metal se raspa la pieza con el objetivo de adelgazar sus paredes y extraer el exceso de material.
- 8) Bruñido con agua: Con una piedra porosa empapada en agua se alisa nuevamente la figura. Algunas alfareras, especializadas en la fabricación de loza utilitaria, realizan este proceso por lo menos dos veces.
- 9) Encolar: El colo rojo, extraído de los cerros de Santa Cruz de Cuca, se diluye en agua. Posteriormente y con la ayuda de un paño o tela se procede a empapar la figura, cubriéndola totalmente de esta pasta acuosa.
- 10) Bruñido en seco: Con una piedra suave y seca se pule nuevamente la figura.
- 11) Lustrado: Posteriormente la pieza se baña en “aceite de pata” o “enjundia de gallina”. Luego con un paño o tela, se lustra hasta obtener el brillo deseado.
- 12) Pintado: Sobre la pieza aún sin cocer y con la ayuda de clavos o una aguja de victrola adosada a palos delgados o lápices bic se dibuja o pinta la figura. Los cultores

realizan incisiones en las paredes externas de la pieza, dibujando generalmente flores de cerezo o espigas de trigo.

- 13) Cocción: Para comenzar el proceso de cocción, el guano de buey debe estar preparado y correctamente dispuesto en el lugar de combustión, a veces se utiliza una rueda de carreta para contener el guano y limitar el espacio (actualmente se ocupa leña de álamo en remplazo o para complementar al guano de buey). Una vez encendida la hoguera, las piezas se ubican en un canasto cerca del fuego para absorber un poco de calor antes de entrar en contacto directo con el combustible. Luego, las figuras se depositan sobre las brasas del guano durante 20 o 30 minutos aproximadamente, hasta lograr un color rojo intenso.
- 14) Teñido: Cuando la pieza está al rojo vivo, es retirada del fuego con una horquilla o gancho de metal. Algunas piezas finalizan aquí su proceso de cocción, pasando directamente a la etapa de pintado, estas figuras se caracterizan por ser de color rojizo y existir en menor proporción que la loza negra. Sin embargo, la mayoría de las figuras retiradas del fuego, son depositadas sobre una cama de guano de caballo y cubiertas con el mismo material. Cuando las piezas entran en contacto con el guano adquieren su característico color negro, este proceso se denomina “quema por reducción”.
- 15) Agregar colo blanco: Cuando la pieza se enfría se aplica el colo blanco. Este material, también extraído de los cerros de Santa Cruz, se diluye en agua y con un paño, se empapan los incisos realizados durante la etapa de pintado. Una vez que el colo se seca, se retira el exceso de material y se obtiene finalmente la figura lista para su comercialización.

Para ejecutar estas etapas las artesanas solicitan más o menos colaboración, según la complejidad del proceso. Los hombres suelen intervenir en etapas donde se requiere mayor fuerza física, como el pisado y la cocción de figuras. Por otra parte, las mujeres participan de actividades donde se requiere mayor destreza manual como el bruñido o el pulido de la loza. Según algunas artesanas, la factura y el pintado de las piezas se hereda de las madres, configurando una especie de sello o marca familiar. Sin embargo, en la actualidad, estos procesos pueden delegarse, de la misma forma en que se delegan otras etapas del proceso productivo.

#### d) Herramientas

La mayoría de las herramientas utilizadas por las artesanas son utensilios domésticos que ellas misma modifican. Trozos de madera, calabazas y “mates” cumplen la función de paletas, cuchillos y cucharas son usados como raspadores, mientras que el cordobán, herramienta utilizada para alisar la pieza, se saca de los zapatos de cuero. Los bruñidores son piedras de ríos o caminos cercanos y para esgrafiar se utilizan agujas de virolas o lápices bic con un clavo adosado en la punta.

Usamos cosas sencillas, de aquí mismo, por ejemplo mire, este pintor lo arreglé yo, amarré el clavo al lápiz y listo, un pintor o estos raspadores ve, son cucharas que hacen años ocupo para lo mismo. Esas cosas así y bueno nuestras propias manos, esas son nuestras herramientas principales (Mónica Venegas).

**Ilustración 15. Paleta, Mate y Cordobán**



Fuente: Elaboración propia, 2015.

### **Ilustración 16. Piedras para Bruñir**



Fuente: Elaboración propia, 2015.

### **Ilustración 17. Cucharas y Otros Raspadores**



Fuente: Elaboración propia, 2015.

La introducción de nuevas tecnologías como moledores automáticos, tornos u hornos corresponde a decisiones aisladas. Solo un número menor de artesanas utiliza este tipo de maquinarias. Los argumentos que se oponen a la incorporación de nuevas tecnologías son variados y de diversa índole. Algunas artesanas apelan a la defensa de la tradición y la mantención del trabajo manual ante el avance de la modernidad y la producción en serie. Otras renuncian a la incorporación de nuevas tecnologías por la complejidad que

representa su uso. Por último, algunos cultores consideran que, por las características del trabajo artesanal, el uso de estos artefactos sería inviable o poco productivo.

No usamos tornos o hornos, no, es perder nuestro origen, no estoy de acuerdo. Quizás ayudaría mucho en el trabajo, pero no, es perder nuestras raíces, nuestro trabajo es milenario, nuestro trabajo es ¿Cómo podemos llamar? Ancestral, entonces se perdería eso, yo no la haría (Flor Caro).

Yo pienso que sí, que quizás sea más fácil, pero yo sé trabajar así, como usted me ve, así me enseñó mi mamá y a esta edad, aprender todo de nuevo, no sé, quizás no podría, porque esas máquinas hay que saber ocuparlas, tendría que hacer un curso, no sé, ya estoy media vieja para esas cosas (Margarita Jara).

Yo creo que esas máquinas no sirven para hacer figuras, quizás a las que hacen utilitario pero ¿Cómo hago yo un chanco o una cantora ahí? No se puede ¿usted las ha visto? Servirán para Pomaire pero aquí en Quinchamalí, no creo que funcionen muy bien (Cristina Osorio).

**Tabla 3. Etapas de Producción, Materias Primas y Herramientas**

ETAPA	MATERIAS PRIMAS	HERRAMIENTAS
<b>Preparación de los materiales</b>	Greda y agua	Pala, picota, martillo, mazo
<b>Mezcla de materiales</b>	Greda, tierra amarilla, arena y agua	Balde, nylon, saco
<b>Amasar o pisar greda</b>	-	Alambre
<b>Porcionar la greda</b>	-	Alambre
<b>Construcción de base</b>	-	Mate de calabaza, paletas de madera, cuchillo, palos.
<b>Armado de la figura</b>	-	Cuchillo de metal, cordobán, palos.

<b>Raspado</b>	-	Cuchara, cuchillo
<b>Bruñido con agua</b>	-	Piedra porosa
<b>Encolado</b>	Colo rojo	Paño, tela
<b>Bruñido en seco</b>	-	Piedra suave y plana
<b>Lustrado</b>	Aceite de pata	Paño o tela, malla de cebolla, plástico reutilizado
<b>Pintado</b>	-	Clavos, aguja de victrola puesta en un palo o lápiz bic
<b>Cocción</b>	Guano de buey y leña	Canasto de metal, horqueta, tenazas
<b>Teñido</b>	Guano de caballo , aserrín, paja de trigo o paja de arroz	Horqueta
<b>Agregar colo blanco</b>	Colo blanco o yeso	Paño

Fuente: Elaboración propia, 2016.

#### e) Tipos de Figuras

Las figuras de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca se caracterizan por ser negras y rojas con bajo relieves blancos que imitan la forma de flores de cerezo o espigas trigo. Básicamente encontramos dos tipos de figuras: figuras utilitarias y figuras ornamentales. Las figuras utilitarias son aquellas elaboradas a partir de una media esfera ahuecada. En general, son utilizadas como contenedores y cumplen funciones domésticas como azafates, ollas, pailas, platos, jarras y otro tipo de recipientes. Las figuras ornamentales son fabricadas a partir de dos medias esferas y cumplen funciones estéticas como guitarreras o cantoras, huasos a caballo, chanchos de tres patas y otros animales.

**Ilustración 18. Figuras Ornamentales: Cantora a Caballo y Guitarrera Alcancía**



Fuente: Museo de Arte Popular Americano Tomas Lago, 2013.

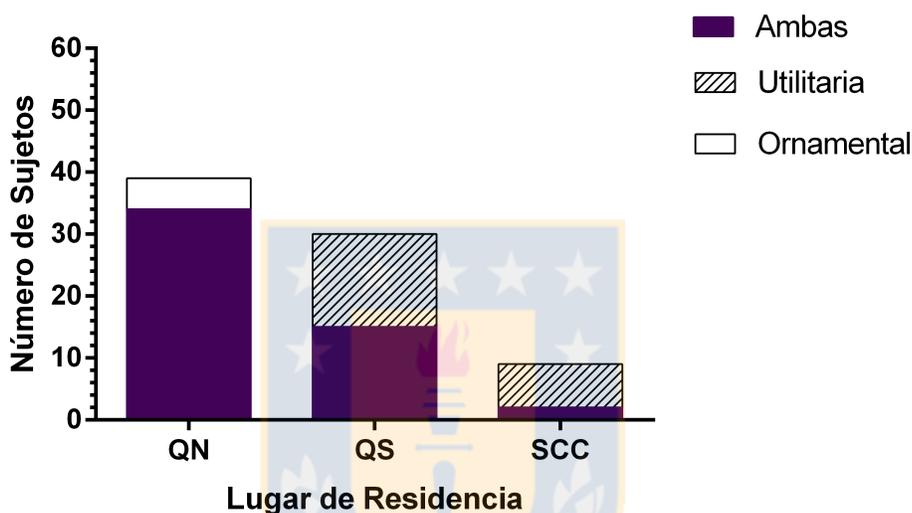
**Ilustración 19. Figuras Utilitarias: Olla y Mates**



Fuente: Museo de Arte Popular Americano Tomas Lago, 2013.

Ahora bien, estas líneas de producción están asociadas a diferentes territorios, el sector norte está relacionado con la producción de figuras ornamentales, mientras que el sector sur y junto a Santa Cruz de Cuca están relacionados con la producción de figuras utilitarias. Actualmente, estas diferencias no son tan estrictas, muchos artesanos trabajan ambas piezas, sin embargo, se mantienen ciertas tendencias.

**Ilustración 20. Número de Sujetos Según Lugar de Residencia y Tipo de Pieza Fabricada**



Fuente: Elaboración propia, 2016.

El gráfico muestra la cantidad de artesanas residentes en cada sector y el tipo de pieza fabricada. Se observa que la mayoría de los sujetos fabrica ambos tipos de pieza, mientras que un porcentaje menor se dedica a la fabricación de una sola línea de objetos.

## V. Comercialización de Figuras de Greda

En Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca la mayoría de la producción artesanal se destina a la venta. Con el tiempo, las artesanas han dejado de utilizar sus productos de forma cotidiana, remplazándolos por objetos más resistentes y económicos como platos de vidrio, ollas de acero y recipientes de plástico. De hecho, son pocas las piezas que se conservan al interior del hogar, generalmente aquellas que poseen valor sentimental o cumplen alguna función específica.

Yo no guardo nada, todo lo que hago lo vendo, incluso han venido personas preguntando si tengo ollas o azafates para vender, pero como yo nunca tengo nada, prefiero mandarlos donde la Yoli. Lo único que tengo y que he guardado, son estas vasijas que hizo mi mamá, pero estas son un recuerdo, son únicas, fijese ¿Ha visto aquí alguna vasija así? Nadie las hace, no hay ninguna artesana que haga vasijas de este porte (Mónica Vielma).

La capacidad de venta o comercialización de las figuras está relacionada con la habilidad de los sujetos para construir redes y ampliar su número de compradores. Esta situación no solo está determinada por las características personales de las artesanas, sino que también por situaciones más concretas, como el acceso y la visibilidad de su trabajo. Para comprender lo anterior, es fundamental considerar que en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, la mayoría de las artesanas no participa del sistema formal de trabajo, es decir, evitan los protocolos relacionados con la declaración de sus actividades y la regularización de su situación tributaria. Aunque esta situación es sancionada por la Ley de Renta, las artesanas prefieren mantenerse al margen pues la formalización de sus actividades, implica el pago de un dinero con el que cuentan mensualmente.

No, no doy boleta, es que imagínese ¿si toca un mes malo donde no venda nada? tendría que pagar igual no más y eso pasa, en invierno aquí la venta baja mucho. Tendría que sacar plata de no sé dónde para pagar impuestos y los permisos y cuanta cosa más. Además, tampoco dan boletas por la greda ni por el guano, uno no tiene cómo justificar esas compras, el IVA, es más difícil [...] Casi todas vendemos así, menos los negocios locales, ellos tienen todos esos papeles, pero para una la cosa es más difícil (Teresa Villeuta).

Solo un porcentaje menor de las artesanas ha formalizado su trabajo, amparándose bajo la categoría “pequeños contribuyentes”. Esto les permite atenerse a la tributación simplificada y cancelar un impuesto único. En general quienes formalizan su trabajo, son artesanas que pueden asumir los costos de ese proceso, su capacidad de producción y venta suele ser superior a las del promedio.

Ahora bien, los compradores son los sujetos dispuestos a intercambiar las figuras fabricadas por las artesanas por un monto específico de dinero, estableciendo la primera

relación fuera del circuito productivo. Las artesanas venden sus productos a diferentes compradores, entre los principales compradores encontramos:

- **Negocios Locales:** 32 artesanas declararon vender sus productos a negocios locales. Al visitar Quinchamalí es posible observar pequeños puesto de loza distribuidos a lo largo del “camino real” y Chonchoral, actualmente existen 5 negocios: “Artesana Isabel González”, “La Guitarrera”, “Hugo González”, “El Nogal” y “Artesanías Yoly”. Solo dos de estos locales son administrados por sujetos considerados artesanos, María Isabel González y Hugo Gonzáles. Generalmente su stock es una mezcla de piezas fabricadas por ellos y figuras compradas a otros artesanos. Los tres locatarios restantes actúan como intermediarios, comprando loza a las artesanas por unidades y docenas.
- **Particulares:** 31 artesanas declararon vender sus productos a particulares. Generalmente son personas que visitan Quinchamalí en calidad de turistas o individuos que acostumbran visitar ferias de artesanía, también en esta categoría encontramos empresas e instituciones privadas y públicas.
- **Fundación Artesanías Chile:** 24 artesanas declararon vender sus productos a Fundación Artesanías Chile, entidad privada sin fines de lucro, perteneciente a la Red de Fundaciones de la Dirección Sociocultural de la Presidencia de la República. Esta Fundación encarga por lo menos 3 veces al año una importante cantidad.
- **Locatarios del Mercado de Chillán:** 15 artesanas declararon vender sus productos a locatarios ubicados en la Plaza Sargento Aldea, sujetos que trabajan vendiendo todo tipo de manualidades y artesanías a los turistas nacionales o extranjeros.

Cada comprador establece diferentes mecanismos de compra y venta con las artesanas, principalmente podemos distinguir dos mecanismos claves: ventas con acuerdo previo y ventas sin acuerdo previo:

- a) **Venta con acuerdo previo:** También conocida como venta por pedido o encargo. Esta transacción ocurre cuando artesana y comprador han establecido un acuerdo antes de concretar la venta del producto. Previamente han definido cantidades, tipos, tamaños, montos y fechas de entrega. Una vez que el artesano fabrica las piezas, se contacta con el comprador y entrega el producto final. En general, son

los compradores quienes retiran el pedido de las casas de las artesanas, aunque, cuando los compradores son de otra región, las artesanas envían los productos por encomienda. Este tipo de venta es la más popular, no requiere que los artesanos estén formalizados o posean un lugar de exhibición, solo depende de los vínculos que el artesano puede establecer con el comprador.

Más que nada vendo por encargo, ósea, las personas me llaman y me hacen un pedido. Por ejemplo, tengo una compradora en Santiago, en el Pueblito Artesanal, la señora me llama y me encarga póngale, una docena de guitarreras. Entonces acordamos los portes de las monas y yo le dijo más o menos los precios, entonces cuando termino el pedido, la llamo y se las mando por encargo. Hace años que esa señora me compra, aunque bien a lo lejos, es media mala pagadora eso sí. (Cecilia Montti).

Artesanías de Chile compra así, por encargo, ósea le piden a una tantas pailas, tantos pocillos, tantos jarros [...] Antes yo no le vendía a Artesanías Chile, porque ellos no le compran a cualquiera, tienen un catálogo, las piezas tienen que pasar por un control de calidad, son bien estrictos, sobre todo con los portes. Una vez mandé uno de estos jarritos de muestra y me la aceptaron, de ahí que me compran a mi, aunque vienen poco, como 3 veces al año, no más, pero cuando vienen me encargan (Rosa Caro).

Este tipo de venta tiene un antecedente previo, la venta por ofrecimiento: las artesanas fabricaban y posteriormente ofrecían sus productos a compradores específicos, generalmente intermediarios locales. Las artesanas llevaban las piezas hasta los negocios establecidos y mostraban sus productos. Esta relación generalmente se mantenía en el tiempo y da lugar a ventas por pedido.

Antes mi mamá hacía piezas y las iba a ofrecer al Mercado, de a poco los dueños de los locales empezaron a valorar su trabajo, así se fue haciendo conocida, después ya le hacían pedidos, le encargaban pailas, chanchos, monas, de todo, porque mi mamá hacía de todo. Incluso, después de que falleció, cuando su casera vio mi loza me dijo “usted tiene la misma mano de su mamá” y me empezó a comprar a mi (Lidia Caro).

b) Venta sin acuerdo previo: Este tipo de venta ocurre cuando artesano y vendedor se vinculan sólo durante el momento de la transacción. Este proceso ocurre “in-situ” por lo que los grados de formalización deben ser mayores. Este tipo de venta ocurre generalmente en dos lugares:

- Ventas en ferias: Otra forma muy extendida es la venta en ferias. En general las artesanas asisten a estos eventos de forma individual o grupal. Las ferias son organizadas por diferentes instituciones como Municipalidades, Universidades y organismos gubernamentales. Las artesanas deben considerar transporte, alojamiento y pago del local. Además, muchas veces deben estar formalizadas y contar con ciertos permisos de venta. Esto determina que las artesanas se asocien para asistir a las ferias. Aquí además de la venta, las artesanas tienen una instancia donde exhibir sus piezas y mostrar su trabajo.

Las ferias son otros lugares donde se vende bien, la Unión va todos los años a la feria que organiza la Universidad Católica en Santiago y una que se hace en el Parque Bustamante. También vamos a las ferias que organizan las Municipalidades, donde nos inviten [...] Ahí vamos como organización, aunque todas trabajamos para la feria, generalmente va una o dos representantes del grupo. De todo lo que se vende un 10% va para la Unión, con eso cancelamos alojamiento, transporte, aunque a veces nos ayuda la Municipalidad de Chillán (Mónica Venegas).

- Ventas en sus propios casas: En general muy pocas artesanas cuentan con un lugar de venta y exhibición de las figuras, esto implica un nivel de formalización mucho mayor. Para poseer un lugar de estas características es necesario regular la situación tributaria y cancelar un permiso municipal, por lo tanto, son muy pocas las que deciden vender en sus casas.

Yo vendo aquí en mi casa ¿ve? Aquí tengo mi taller, aquí me siento a trabajar y recibo a la gente [...] El permiso está en trámite todavía, pero tengo boleta, estoy al día [...] No solamente vendo, yo me preocupo de explicarle a las personas, que conozcan el trabajo, no todas lo hacen así, por eso yo tengo harta clientela (Marcela Rodríguez).

Finalmente, cabe señalar que los productos más demandados son las figuras utilitarias. Las épocas donde existe mayor venta, coinciden con la temporada de verano y los fines de semana largos.

## **VI. Introducción del Capitalismo en los Proceso de Producción y Comercialización de la Alfarería en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca.**

Según el análisis propuesto por Erick Wolf, el modo de producción capitalista se caracteriza por mercantilizar la fuerza de trabajo y separar a los productores de sus medios de producción. La fuerza de trabajo es la capacidad física e intelectual de un ser humano, la energía necesaria para realizar cualquier tipo de actividad productiva. Ahora bien, para que la fuerza de trabajo se mercantilece, el lazo entre productores y medios de producción debe romperse. Cuando se niega o restringe el acceso a estos recursos, los productores deben negociar el uso de los medios de producción con quienes se transforman en sus dueños.

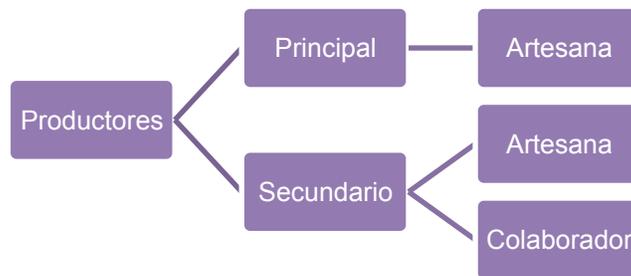
Por lo tanto, para analizar la introducción del capitalismo en los procesos de producción y comercialización de la alfarería en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, es importante analizar la relación que se establece entre medios de producción y productores. Los medios de producción son las materias primas, las herramientas y los espacios necesarios para fabricar un producto. Como señalamos anteriormente, el acceso a los medios de producción, específicamente cuando hablamos de materias primas, está regulado a través de tres mecanismos: la recolección, el trueque y la compra. Los dos primeros representan formas de abastecimiento tradicionales, donde no interviene el dinero. Sin embargo, el tercer mecanismo está relacionado directamente con el intercambio monetarizado de un producto. Para obtener greda y guano, los productores deben vincularse y negociar con un vendedor. Aunque los vendedores controlan los costos y la distribución de las materias primas, su injerencia en el proceso concluye con la entrega de los materiales, es decir, los vendedores no intervienen en la producción ni en la comercialización de las figuras, solo actúan como proveedores. Así, cuando los productores compran las materias primas y se apropian del resto de los materiales, herramientas y espacios, asumen el control de los medios de producción.

Los productores son los sujetos que intervienen durante la fabricación de las figuras. Anteriormente, se identificó a los artesanos como las figuras centrales del proceso pues, son ellos quienes poseen la capacidad de crear figuras. Sin embargo, durante el proceso de producción, el papel que asumen los artesanos no solo está determinado por su capacidad de levantar y armar piezas, sino que también, por la relación que establecen con los medios de producción.

Los artesanos que logran acceder a los medios de producción, son aquellos que tienen control sobre el proceso, es decir, son capaces de controlar las relaciones de producción y asumir la propiedad sobre los objetos fabricados, a estos sujetos se les denominó productores principales. Sin embargo, existen artesanos que no logran acceder a los medios de producción y optan por invertir su tiempo y energía en un proceso de producción ajeno. Aunque estos sujetos participan de la fabricación de las figuras, su trabajo está subordinado al control que ejerce un productor principal, por lo tanto, no pueden dirigir la producción ni reclamar propiedad sobre las piezas fabricadas.

Ahora bien, es importante establecer algunas consideraciones. Durante la fabricación de las figuras un productor principal casi siempre se apoya en el trabajo de un productor secundario. Tradicionalmente este papel era asumido por la figura del colaborador, es decir, sujetos que desempeñan tareas específicas y de baja complejidad manual, en otras palabras, que no son artesanos. Sin embargo durante el último tiempo, el rol del colaborador comenzó a ser asumido por sujetos con mayor competencia técnica. Así, es común que el papel de los productores secundarios se distribuya entre artesanos y colaboradores.

## Ilustración 21. Productores Principales y Secundarios



Fuente: Elaboración propia, 2016.

En términos generales, la fabricación un producto está determinada por las formas en que se organizan productores principales y secundarios. El aumento de la demanda determina el aumento de la capacidad de producción. Para aumentar la capacidad de producción los artesanos no invierten en maquinarias, es decir, no se tecnifican los medios de producción, sino que extienden las relaciones productivas. Así productores principales y productores secundarios, artesanos y colaboradores se vinculan de diferentes formas con el objetivo de maximizar los tiempos y los volúmenes de producción. Estas estrategias productivas no son excluyentes, pueden coexistir o alternarse en el tiempo:

- a) Productor principal artesano y productor secundario colaborador no remunerado por su fuerza de trabajo.

En Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, la estrategia más utilizada para organizar el proceso de producción se fundamenta en la localidad y las relaciones de parentesco. Los productores principales, en este caso artesanos, se apoyan en el trabajo de productores secundarios, en este caso colaboradores, que pertenecen a su unidad doméstica, generalmente sus cónyuges, hijos e hijas, aunque también es frecuente que reciban ayuda de sus tíos, tías, hermanos, hermanas, sobrinos y sobrinas. El tiempo y la energía que estos sujetos invierten durante el proceso de producción no es retribuido económicamente. Lo anterior pues, el dinero que los productores principales obtienen de la venta de sus productos se invierte en el hogar y los miembros de su familia, grupo del que los productores secundarios también forman parte. Así, su participación y el uso de su fuerza de trabajo es entendido como una contribución, un apoyo que entrega beneficios mutuos.

Yo trabajo sola, ósea mi esposo me ayuda a pisar la greda y a veces mi hija me ayuda a componer, pero a veces no más, cuando se entusiasma (...) No les pago, es que al final es una ayuda para todos, con la plata de la loza compro cosas para la casa, para los chiquillos, con esa plata hemos pagado los estudios de los hijos, hemos hecho arreglos en la casa, de todo, es una ayuda para todos (María Corina Carrasco).

Tradicionalmente, la relación entre un productor principal y un productor secundario está regulada por vínculos de afinidad y consanguinidad, no por factores económicos. Sin embargo, en circunstancias de aumento de la demanda, para maximizar los tiempos y los volúmenes de producción, los productores principales buscan ampliar su red relacionándose con sujetos que no necesariamente pertenecen a su grupo familiar. De esta forma, factores como la localidad y el parentesco dejan de regular la interacción y surgen relaciones económicas determinadas por el intercambio de mercancías.

- b) Productor principal artesano y productor secundario colaborador remunerado por su fuerza de trabajo.

Aquí el productor principal, en este caso artesano y el productor secundario, en este caso colaborador, no pertenecen a la misma unidad doméstica, por lo tanto, la participación del productor secundario no asegura su reproducción ni tampoco la de los miembros de su familia. Así, las relaciones deben fundamentarse en un intercambio estrictamente económico, que no dependa de las voluntades de los sujetos. De esta forma, el tiempo y la energía que un productor secundario invierte en la producción, es decir, su fuerza de trabajo se intercambia por un salario y adquiere la categoría de mercancía. La relación entre un productor principal y productor secundario suele estar más jerarquizada, se distingue la figura de un empleado y la figura de un empleador. Al comprar la fuerza del trabajo, el artesano puede decidir dónde y cómo utilizarla.

Cuando hay que sacar un pedido grande en poco tiempo, algunas artesanas pagan para que les bruñan la loza, pagan el día y además le dan almuerzo a las chiquillas. Así lo hace la señora esta, pero eso porque no se organiza, al final ella no se queda con nada, porque entre pagar los materiales y pagarle a las chiquillas, se le va todo, no le sale a cuenta (Teorinda Cerón).

- c) Productor principal artesano y productor secundario artesano remunerado por su fuerza de trabajo.

Esta estrategia representa una variación de la situación anterior, aquí, tanto productor principal como productor secundario son artesanos. Existen alfareros que no cuentan con las condiciones económicas ni materiales para convertirse en productores principales. Estas circunstancias los empujan a vender su fuerza de trabajo y asumir el mismo papel que desempeña un colaborador remunerado. Ahora bien, que en una producción existan dos artesanos, introduce una serie de cuestionamientos. Aunque, de la misma forma que en la situación anterior, la propiedad de las figuras pertenece al productor principal, la participación de un segundo artesano introduce dudas respecto de la autoría de las piezas. Existen oportunidades en las que un productor principal opta por comprar la fuerza de trabajo de un artesano y no la de un colaborador con el objetivo de delegar las etapas de levantado y armado de la figura. De esta forma, el productor principal acelera el proceso y aumenta su capacidad productiva. Aunque todas las piezas fabricadas son de su propiedad, no todas son de su autoría “Dicen que varias de las piezas se las levanta esta chiquilla y que ella las firma no más, que no hace todo el proceso, pero eso cuando tienen muchos pedidos, no siempre” (Teorinda Serón).

En resumen, en circunstancias de aumento de la demanda, existen productores secundarios, sean artesanos o colaboradores, que no tienen acceso a los medios de producción y que se ven obligados a mercantilizar su fuerza de trabajo. El valor de la fuerza de trabajo suele ser inferior al trabajo realizado por el productor secundario e inferior al valor que el productor primario obtiene por el producto final. Así, el productor primario tiende a acumular un pequeño excedente. Ahora bien, existe una cuarta estrategia para organizar el trabajo que, aunque no se fundamenta en la mercantilización de la fuerza del trabajo, también deriva en la acumulación de un excedente.

- d) Productor principal artesano y productor principal artesano remunerado por producto.

En este tipo de estrategia, las relaciones están determinadas por la compra y venta de un producto. Aquí, los sujetos involucrados son productores principales y artesanos. Esta estrategia se desarrolla cuando un primer artesano fabrica piezas en una etapa intermedia

de producción y las pone a la venta. Las figuras encoladas son compradas por un segundo artesano quién, con una cantidad menor de medios de producción y fuerza de trabajo termina las piezas y las pone en circulación. Cuando esto ocurre, el primer artesano transfiere la propiedad de las figuras al segundo artesano. Aunque estas relaciones no están reguladas por la compra y la venta de fuerza de trabajo, también producen situaciones jerarquizadas. El segundo artesano cancela al primer artesano un monto menor del equivalente a las figuras encoladas y menor al monto que obtiene por la venta del producto final. El primer artesano no solo recibe menos dinero, sino que generalmente poseen menor demanda, menor capacidad productiva y menor capacidad de venta.

Para mi vender así es más fácil, como no tengo espacio para cocer, prefiero vender loza así [...] Además para vender hay que tener compradores y yo no sé, no sabría a quién venderle, quizás no le tengo fe a mi trabajo, no me creo el cuento como dicen [...] Es que hay artesanas que trabajan muy bonito y han salido más y tienen más contactos ¿Quién me va a comprar a mí? (Fabiola Mariangel).

Esta estrategia se ubica en una etapa intermedia entre las relaciones de producción y las relaciones de comercialización. El primer artesano asume un papel muy similar al de un intermediario, de hecho, la mayoría de los artesanos que utiliza esta estrategia son dueños de negocios locales o poseen algún espacio de venta definido.

Ahora bien, una vez categorizadas las relaciones que se establecen durante la fabricación de los productos, es importante analizar las relaciones que se construyen con el objetivo de comercializar las figuras de greda. Las relaciones de comercialización se establecen entre el productor principal de las piezas y un comprador, este último sujeto no interfiere en el proceso de producción, interrumpe una vez que las piezas están finalizadas, salvo en el caso de las figuras encoladas. Principalmente, existen dos estrategias utilizadas por los productores para vender sus productos.

1. Compra directa: se genera entre un productor principal y un comprador final, es decir, los sujetos que compran el producto sin otra finalidad que consumirlo. Este tipo de compradores establecen una relación directa con las artesanas. La compra directa generalmente se desarrolla en ferias o en lugares de ventas establecidos.

Este tipo de compra se relaciona con la venta sin acuerdos previos, requiere por lo tanto, cierto grado de formalización. En general, los compradores que adquieren productos por esta vía son sujetos particulares, empresas o instituciones.

Yo no le vendo a ningún intermediario, solo directo, la gente me contacta o viene para acá para la casa, sino en las ferias también, ahí se vende harto, pero no le vendo a ningún negocio de por acá, son muy sinvergüenzas (Mónica Venegas)

### Ilustración 22. Compra Directa



Fuente: Elaboración propia, 2016.

2. Compra indirecta: Se realiza entre un productor principal y un intermediario, es decir, compradores que no consumen directamente los productos, sino que los adquieren los vuelven a poner a la venta. Así los intermediarios dependen del trabajo realizado por las artesanas. El precio que fija un intermediario es superior al precio que paga por el producto. Este excedente es justificado, además de la ganancia, por factores como transporte, vinculación con compradores, lugar de exhibición, formato de entrega, etc. La transacción entre un comprador intermediario y un comprador final está generalmente regulada por la entrega de boleta y a veces cuenta con un formato más elaborado de presentación. Los compradores que adquieren los productos por esta vía son los dueños de negocios locales en Quinchamalí, los locatarios del Mercado de Chillán y Artesanías Chile.

Yo vendo a los negocios de por aquí, al Hugo Gonzáles y a la Erika también. Después ellos revenden las piezas, más caro si, tiene que haber una ganancia

entremedio, aunque a veces abusan, conmigo no, porque yo soy bien firme y me respetan el precio, pero a la mayoría no, les dicen “ya tanto” y por no quedarse con la loza, las viejas les venden no más, a precios de huevo (Teresa Villeuta)

### Ilustración 23. Compra Indirecta



Fuente: Elaboración propia, 2016.

Además de las relaciones antes descritas, a lo largo de la historia, algunas artesanas han conformado diversas organizaciones comunitarias entre las que destacan “Tierra y Paz”, “Sol Naciente”, “Casa del Artesano” y la “Unión de Artesano en Greda de Quinchamalí”. Todas estas agrupaciones fueron creadas bajo el alero de la Municipalidad de Chillán con el objetivo de promover la asociatividad y fortalecer los vínculos sobre el territorio. Actualmente solo están vigentes las últimas tres organizaciones mencionadas.

Con el tiempo, algunas de estas organizaciones permitieron aumentar la capacidad de producción y venta de las artesanas. Por ejemplo, la Unión de Artesanos en Greda de Quinchamalí, creada el año 2006, con aproximadamente 100 socios fundadores y 15 miembros activos, posibilitó la recepción de grandes pedidos de loza. Los encargos eran distribuidos al interior del grupo, según la experticia de cada artesana. De esta forma, cada alfarera asumía parte de la producción, sin intervenir en el proceso de fabricación de sus compañeras. Una vez finalizadas las piezas, se reunía el pedido y se repartían los dineros. Además, formar parte de este tipo de organizaciones, les ha permitido optar a financiamiento y apoyo Municipal.

Sin embargo estas organizaciones no están desprovistas de conflictos, en general, las artesanas que asumen el liderazgo, suelen ser cuestionadas por el resto de la comunidad alfarera, generalmente se les acusa de administrar mal los pedidos, de utilizar los contactos y el prestigio del cargo sin pensar en el beneficio colectivo.

Las organizaciones son buenas, pero aquí los dirigentes son los malos, al final se preocupan de ellos mismos. Yo pienso que organizarse es bueno, se vende más y con eso le va bien a todo el pueblo [...] pero los dirigentes son los malos, por eso pienso que la persona que esté a la cabeza del grupo tiene que ser de afuera, de la Municipalidad o no sé, no alfarera, sino se presta para puros problemas, usted ve (Cristina Osorio).

Una consideración fundamental relacionada con la comercialización de las figuras, es la asignación de su valor monetario, en otras palabras, el establecimiento de su costo basal. Esta equivalencia está regulada por el mercado y la relación entre la oferta y la demanda. Ahora bien, ni los productores principales, ni los productores secundarios les asignan a sus mercancías, sean productos o fuerza de trabajo, el valor que efectivamente poseen. La fuerza de trabajo es el tiempo que invierte un productor en realizar un tipo específico de actividad. Por otra parte, el valor del producto está determinado por el valor de las materias primas, el valor de desgaste de las herramientas, el valor de la fuerza de trabajo, además de la utilidad.

En general, las artesanas y artesanos establecen el valor de los productos de forma intuitiva, utilizando como único criterio el tamaño de las figuras. La flexibilidad del oficio y la mezcla de estas actividades con las labores domésticas, dificulta determinar cuáles son las horas productivas. Tampoco consideran el dinero que invierten en la compra de materias primas, aunque algunas artesanas son conscientes de este gasto, la gran mayoría no lo considera en el precio final de las figuras. Mucho menos consideran el desgaste de las herramientas, aun cuando su salud se ve perjudicada. Por esta razón, los costos de las piezas, solo permiten la reproducción simple del hogar. Así, el producto ingresa al mercado con un valor menor del que efectivamente debería poseer. Si la transacción de un primer productor ocurre de forma desproporcionada, todo el proceso se desvaloriza.

Yo me baso en el porte, entre más grande más cara la pieza. A veces igual paso mirando a cuánto las están vendiendo en los negocios y claro, ahí uno se da cuenta de la diferencia pero, no vender es peor [...] Pero el porte es lo que le da el precio, al menos yo lo hago así (Margarita Jara).

Ahora bien, muchas artesanas establecen sus precios de venta en virtud de los montos que establecen otras alfareras, esto tiende a generar una estandarización de los costos y a homogenizar la oferta. Sin embargo, existe un grupo de sujetos que opera por sobre estos promedios, son las artesanas que poseen mayor capacidad de venta, en el lado opuesto, hay artesanas que funcionan bajo ese promedio general, son las que poseen menor capacidad de venta. Sin embargo, cuando las artesanas intercambian el producto, independiente de los valores que hayan establecido, el precio final es producto de la negociación o “regateo” que sostengan con el comprador. Generalmente, este último es quién fija el precio final, independiente de lo considerado por las productoras.

En consecuencia, la alfarería de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca se encuentra en una posición intermedia entre las PMS y las PD, si bien, aún conserva mecanismos de producción tradicionales, el “conchabeo” y el consumo de loza al interior del hogar constituyen prácticas poco frecuentes, de hecho, la mayoría de las piezas fabricadas se destina a la venta. Ahora bien, a pesar de participar activamente del mercado, el dinero obtenido por la venta de los productos no permite la acumulación de capital, solo la reproducción simple de la unidad doméstica.

Conviene señalar la distinción propuesta por Ernest Mandel (1978) entre participar del mercado y establecer modos capitalistas de organizar la producción. La producción alfarera utiliza ambas estrategias: Primero, es frecuente que este oficio se vincule con el mercado a través de la compra de materias primas y la venta de figuras de greda, es decir, al inicio y al final del ciclo productivo. Segundo, el aumento de la demanda fomenta la instalación de relaciones capitalistas de producción. Ambos fenómenos han afectado las condiciones de vida de la comunidad, propiciando relaciones de dependencia y explotación.

Por lo tanto ¿Cómo elaborar planes de salvaguardia para manifestaciones como la alfarería en un contexto influenciado por el mercado y el modo de producción capitalista y

a la vez relevado por las políticas culturales nacionales y globales? Es importante establecer que la relevancia de esta técnica artesanal está determinada por el valor que le otorga la comunidad en tanto parte de su identidad colectiva. Sin embargo, a diferencia de otras manifestaciones patrimoniales, las técnicas artesanales tradicionales no solo constituyen elementos identitarios, también representan formas de trabajo, sistemas productivos. Por lo tanto, la salvaguardia de esta manifestación no solo se resuelve desde la identificación y el registro de los cultores, sus procesos y técnicas, tampoco desde la conservación de los objetos y su puesta en valor artística y patrimonial. Para salvaguardar las técnicas artesanales tradicionales es indispensable incorporar la mirada más integrales al desarrollo económico local. Ahora bien, el conflicto tampoco se resuelve mejorando los canales de comercialización, ni promoviendo la instalación de circuitos turísticos, como hasta el momento proponen las políticas de fomento al sector artesanal. En esta dimensión, es importante que el problema se aborde en profundidad. Concretamente, el conflicto más relevante radica en los bajos costos asociados a la venta de las figuras. Por lo tanto, es fundamental que para fijar el precio de los productos, las artesanas incorporen: el valor de las materias primas, la renovación de sus herramientas y las horas de trabajo efectivamente invertidas en la producción. Además, es importante que las piezas fabricadas en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca consideren dos valores: Primero, el valor del objeto en tanto elemento identitario. La producción artesanal es el resultado de una serie de conocimientos y prácticas transmitidas de generación en generación que forman parte de la cultura de un grupo. Segundo, el valor asociado a los objetos en su calidad de “piezas de arte”, la originalidad de las figuras y el reconocimiento de la “capacidad creadora” del artesano, separan a estos objetos de la producción industrializada y los aproxima a las definiciones construidas desde el arte.

De esta forma, si los costos de las figuras aumentan, el dinero obtenido por la fabricación de una pieza podría equipararse a los montos que actualmente las artesanas obtienen por la fabricación de tres o más figuras. De esta forma, el aumento de la demanda no necesariamente significaría un aumento en la capacidad de producción. Lo anterior, no solo permitiría incrementar los ingresos de las artesanas sino que también mantener las formas tradicionales de producción.

Podría criticarse que esta solución no considera el trabajo de los productores secundarios pues, al disminuir la capacidad de producción, las relaciones reguladas por la compra y

venta de la fuerza de trabajo deberían atenuarse o incluso desaparecer. Sin embargo, si estas relaciones persistieran, el aumento en los costos debería reflejarse en un aumento del valor de la fuerza de trabajo y por lo tanto, en el salario de los colaboradores. Así, las condiciones de los productores secundarios mejorarían, al igual que los precios de las figuras.

Ahora bien, el aumento de los costos debe ir acompañado de otras medidas, entre las que destacan: Proteger las materias primas y los espacios de extracción, facilitar el acceso de los productores a los lugares de abastecimiento, implementar programas de salud que se adapten a las necesidades de las artesanas, implementar estrategias que permitan formalizar la actividad artesanal considerando las particularidades del oficio, promover la instalación de puntos de venta administrados por las artesanas y reducir así el número de intermediarios. En este sentido, es fundamental que la institucionalidad cultural se vincule con otros departamentos gubernamentales, por ejemplo, el Ministerio de Salud, el Ministerio de Agricultura y el Servicio de Impuestos Internos, etc. Solo el trabajo intersectorial permitirá construir políticas públicas que permitan la salvaguardia de esta manifestación desde una perspectiva integral y coherente con las necesidades de las comunidades portadoras del patrimonio cultural.



## CONCLUSIONES

El valor patrimonial de la alfarería de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca reside en la importancia que le otorga la comunidad en tanto elemento configurador de su identidad colectiva. Este reconocimiento está determinado por factores históricos, sociales y culturales. Desde principios del siglo XX, la alfarería ha sido utilizada como una estrategia económica orientada a reproducir la unidad doméstica. A lo largo de los años, la reproducción de este oficio determinó la consolidación de una serie de conocimientos, prácticas y relaciones que caracterizaron al grupo y contribuyeron a la definición de su identidad colectiva.

Aunque la instalación del sistema capitalista propició la desaparición de prácticas como el “conchabeo” y el uso de loza al interior del hogar, en la actualidad, la alfarería continua siendo una de las estrategias económicas con mayor impacto sobre el territorio. Específicamente, la alfarería de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca se caracteriza por mezclar los espacios y tiempos productivos con los espacios y los tiempos reproductivos. En sus vidas cotidianas, las artesanas mezclan actividades como armar, levantar, bruñir y pintar loza con labores como cocinar, lavar, limpiar y cuidar niños. Respecto de los medios de producción, las materias primas se extraen de terrenos aledaños a las viviendas de los productores. Principalmente, los alfareros se abastecen a través de tres mecanismos: la compra, el trueque y la recolección. Hoy en día, la primera estrategia es la más utilizada para adquirir greda y guano, dos componentes fundamentales para la fabricación de las piezas.

Específicamente, la producción alfarera se desarrolla de forma manual, con la ayuda de utensilios domésticos que las artesanas transforman en herramientas de trabajo. En el proceso de producción no hay intervención de grandes maquinarias. Lo anterior, principalmente por tres razones: la primera relacionada con la protección de la tradición y por lo tanto, con el resguardo de las técnicas y los estilos tradicionales, la segunda relacionada con la dificultad que representa para las artesanas adoptar nuevos conocimientos y mecanismos de trabajo y la tercera con la poca pertinencia de las maquinarias considerando las particularidades de la manifestación.

En términos generales, encontramos dos grandes líneas de producción: Una línea ornamental, desarrollada principalmente en el sector norte de Quinchamalí, donde destaca la producción de guitarreras, huasos a caballo y chanchos de tres patas y una línea utilitaria, desarrollada principalmente en el sector sur de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, donde destaca la producción de azafates, ollas, platos y jarros.

Respecto del proceso de producción, se distinguieron dos figuras centrales: artesanas y colaboradores. Los colaboradores son sujetos que participan del proceso de producción, facilitando el trabajo de las artesanas. Generalmente, realizan actividades menores y de baja complejidad manual. Por otra parte, las artesanas son las figuras centrales del proceso y a quienes se les atribuye la capacidad de crear objetos de greda. Las artesanas deben cumplir tres requisitos para ser reconocidas e identificadas por el resto de la comunidad artesanal: conocer el proceso de producción, levantar y armar figuras de greda y restringir su quehacer a las localidades de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca. Además, en términos productivos, es posible diferenciar entre artesanos activos y artesanos inactivos. Los primeros son sujetos que actualmente se encuentran fabricando loza, mientras que los segundos llevan por lo menos un año sin fabricar piezas.

Según los antecedentes recabados, las artesanas y los artesanos de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca son una población adulta. Si a esto sumamos las enfermedades que afectan a la población artesanal (vinculadas con dolencias en las articulaciones, problemas bronco pulmonares y dificultades a la vista), la falta de una generación de recambio (solo existen dos artesanas activas con edades inferiores a los 30 años) y los bajos ingresos percibidos por la venta de los productos (el costo de las figuras no es equivalente a la cantidad de trabajo invertida en la producción ), es posible concluir que la sostenibilidad de esta técnica artesanal se encuentra bajo amenaza.

Entonces ¿Cómo salvaguardar esta práctica? Si analizamos detenidamente esta situación, uno de los principales conflictos radica en el bajo costo asignado a las figuras. Para comprender este fenómeno es fundamental considerar que las manifestaciones con valor patrimonial están insertas en el contexto global y que son influenciadas por el mercado y el modo de producción capitalista. La introducción del capitalismo a la alfarería de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca se observó tanto en el proceso de producción como en el proceso de comercialización de las figuras. En el proceso de producción, se

identificaron dos mecanismos: el primero relacionado con la vinculación de la alfarería con el mercado a través de la compra y venta de materias primas, el segundo asociado con la instalación de relaciones capitalistas de producción en el proceso de fabricación de las figuras. Específicamente, se reconocieron cuatro estrategias: Productor principal artesana y productor secundario colaborador no remunerado, productor principal artesana y productor secundario colaborador remunerado por fuerza de trabajo; productor principal artesana y productor secundario artesana remunerada por fuerza de trabajo y finalmente, productor principal artesana y productor principal artesana remunerada por producto.

Históricamente, el proceso de producción se ha fundamentado en relaciones de afinidad y parentesco, sin embargo, la conexión con el mercado y el aumento de la demanda introdujeron nuevas formas de organizar las relaciones entre artesanos y colaboradores. La posición que ocupan artesanos y colaboradores está determinada por el control que ejercen sobre los medios de producción. Quienes controlan los medios de producción, logran controlar las relaciones de producción y reclamar la propiedad sobre los productos, a estos sujetos se les denominó productores principales. Quienes no controlan los medios de producción, deben asociarse con un productor principal y participar de un proceso de producción ajeno, ya sea a través de la venta de su fuerza de trabajo o a través de la venta de figuras encoladas. Estos sujetos fueron denominados productores secundarios y en general, se ubican en una posición desventajosa frente a un productor principal.

Respecto del proceso de comercialización, la alfarería se vincula directamente con el mercado con el objetivo de intercambiar los productos y fomentar su circulación al interior de las redes de comercio. Aparecen aquí dos estrategias: venta directa y venta indirecta. La primera, se desarrolla entre un artesano y un comprador directo, es decir, el consumidor final del producto. La segunda, se desarrolla entre un artesano y un intermediario, es decir, un sujeto que revende el producto a un costo mayor, acumulando un excedente.

En consecuencia, para asegurar la sostenibilidad de esta técnica artesanal, la protección, identificación, registro y transmisión de los elementos patrimoniales deben comprenderse más allá de las estrategias de salvaguardia en un sentido tradicional. Aunque estas acciones han predominado en materias de patrimonio cultural, cuando hablamos de técnicas artesanales tradicionales, es fundamental incorporar la mirada del desarrollo

económico local. A diferencia de otras manifestaciones patrimoniales, la alfarería es una forma de trabajo, un sistema productivo. Por lo tanto, para reducir los riesgos y evitar su desaparición, es importante analizar el rol que juega en las dinámicas económicas locales y la relación que establece con el mercado y el sistema capitalista.

Es cierto que la introducción del sistema capitalista ha modificado las formas tradicionales de organizar el trabajo, fomentando la instalación de relaciones de dependencia y explotación. Sin embargo, la influencia del mercado y más recientemente la globalización de los sentidos patrimoniales de la producción artesanal también han potenciado el desarrollo de la actividad, abriendo nuevos canales de comercialización y ampliando el número de compradores. Por lo tanto, para establecer cuándo la introducción del sistema capitalista es beneficiosa y cuándo no, es necesario analizar detenidamente el fenómeno. Aunque las políticas públicas han avanzado, estableciendo algunas consideraciones en materias de promoción y comercialización, la influencia del capitalismo se aborda desde un enfoque restrictivo, considerando que sus dinámicas afectan etapas específicas de la producción (abastecimiento y comercialización) y no su totalidad, como efectivamente ocurre. Por lo tanto, más que negar la introducción del capitalismo, el conflicto radica en identificar en qué momentos potenciar o disminuir su influencia, cómo aprovechar estratégicamente sus plataformas, sin sacrificar aquello que le otorga identidad al grupo.

De forma concreta, esta investigación reconoce la importancia de implementar algunas medidas básicas como: elevar el costo de las figuras, permitir el acceso a las materias primas, fomentar la educación de los compradores, garantizar espacios de venta y exhibición de las piezas y resolver la situación jurídica de los artesanos. Todos estos factores permitirán mejorar las condiciones de vida de los productores, sin obviar el contexto global en el que se insertan la producción alfarera. Para esto es fundamental que la institucionalidad cultural, en este caso el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes trabaje en colaboración con el Ministerio de Salud, Ministerio de Agricultura, Ministerio de Vivienda y Urbanismo, Ministerio del Trabajo, Servicio de Impuestos Internos, entre otros. Solo el trabajo intersectorial permitirá construir políticas públicas efectivas, que promuevan la salvaguardia de esta manifestación. Finalmente, es importante que estas estrategias se construyan considerando la visión y expectativas de los sujetos. Son las comunidades portadoras quienes deben tener la última decisión respecto de la gestión de sus elementos y prácticas culturales.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, A. (1997). *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. México: Alfaomega.
- Alonso, L. (1999). El lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa. En Delgado, J. y Gutiérrez, J. (Coord.). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales* (pp. 225-238). Madrid: Síntesis.
- Batalla, B. (1988). La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. En *Anuario Antropológico*, 86, 13-53.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2008). *Chile artesanal. Patrimonio hecho a mano*. Santiago: Autor. Recuperado el día 25 de febrero del 2016 de <http://chileartesanía.cultura.gob.cl/documentos>.
  - (2010). *Políticas de fomento a la artesanía 2010-2015*. Santiago: Autor. Recuperado el día 25 de febrero del 2016 de <http://chileartesanía.cultura.gob.cl/documentos>.
  - (2011). *Definición de artesanía*. Santiago: Autor. Recuperado el día 25 de febrero del 2016 de <http://chileartesanía.cultura.gob.cl/documentos>.
  - (2011). *Reporte estadístico n° 19. Sistema de registro nacional de artesanías*. Santiago: Autor. Recuperado el día 25 de febrero del 2016 de <http://chileartesanía.cultura.gob.cl/documentos>.
  - (2011). *Reporte estadístico n°25. Caracterización de los canales de comercialización de la artesanía e identificación de buenas prácticas*. Santiago: Autor. Recuperado el día 25 de febrero del 2016 de <http://chileartesanía.cultura.gob.cl/documentos>.
  - (2013) *Artesanía de excelencia. Un sello para la creación nacional*. Santiago: Autor. Recuperado el día 25 de febrero del 2016 de <http://chileartesanía.cultura.gob.cl/documentos>.
- Chevalier, J. (1982). *Civilization and the stolen gift. Capital, kin and culture in eastern Peru*. Toronto: Toronto University Press.
- Comas d'Argemir, D. (1998). *Antropología económica*. Barcelona: Ariel, S.A.
- Contreras, J. (1982). La producción artesanal campesina en los Andes peruanos.

Del valor de uso al valor de cambio. *Boletín Americanista*, 32, 101-114.

- (1991). Los grupos domésticos. Estrategias de producción y reproducción. En Prat, J., Martínez, U., Contreras, J. y Moreno, I. *Antropología de los pueblos de España* (pp. 343-380). Madrid: Taurus.
- Corbetta, P. (2007). *Metodologías y técnicas de investigación social*. España: McGraw-Hill/Interamericana de España, S. A. U.
- Dávila, A. (1999). Las perspectivas metodológicas cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales: Debate teórico e implicaciones praxeológicas. En Delgado, J. y Gutiérrez, J. (Coord.). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales* (pp. 225-238). Madrid: Síntesis.
- Friedmann, H. (1978). *World market, state, and family farm. Social bases of household production in the era of wage labor. Comparative studies in society and history*. Recuperado el día 20 de enero del 2016 de <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=4411068>.
- García Canclini, N. (1999). Usos sociales del patrimonio. En Aguilar Criado, Encarnación. *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). España: Consejería de la Cultura. Junta de Andalucía.
  - García Canclini, N. (2013). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Godelier, M. (1976). *Antropología y economía*. Barcelona: Anagrama.
  - (1991). *Transitions et subordinations au capitalisme*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Guber, R. (2001). *Etnografía. Método, campo y reflexibilidad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Polanyi, K. (1989). *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Lago, T. (1958). Edición especial dedicada a la cerámica de Quinchamalí. *Revista de Arte*. Santiago: Editorial Universitaria, 11, 12, 1-58.
- Llobera, J. R. (1981). *Antropología económica. Estudios etnográficos*. Barcelona: Anagrama.
- Luxemburg, R. (1992). *Die akkumulation des kapitals. Ein beitrag zur okonomischen erklärung des imperialismus*. Berlín: Vereinigung internationaler verlags- Anstalten.

- Maillard, C. (2012). Construcción social del patrimonio. En Marsal, D. *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 15-33). Santiago: Consejo Nacional de la Cultura.
- Mandel, E. (1978). *Late capitalism*. Londres: Verso.
- Montecino, S. (1986). *Quinchamalí reino de mujeres*. Santiago: Centro de Estudios de la mujer.
- Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (2013). *Quinchamalí en el imaginario nacional*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Ortiz, R. (2004). *Mundialización y cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Roseberry, W. (1998). Political Economy. *Annual Review of Anthropology*, 17, 161-185.
- Taller de Acción Cultural. (1987). *Quinchamalí un pueblo donde la tierra habla*. Chillán: Autor.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. Paris: Autor. Recuperado el día 10 de abril del 2015 de <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
  - (2003). Convención para la salvaguardia del patrimonio inmaterial. Paris: Autor. Recuperado el día 10 de abril del 2015 de <http://www.unesco.org/culture/ich/es>.
- Wallerstein, I. (1979). *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*. Madrid: Siglo XIX
  - (2006). *El capitalismo histórico*. México: Siglo XXI.
- Warnier, J. P. (2001). *La mundialización de la cultura*. Quito: Abya-Yala.
- Wolf, Eric. (2005). *Europa y la genta sin historia*. México: Fondo de la Cultura Económica.
- Williams, R. (1977). Plaisantes perspectives. Invention du paysage et abolition du paysan. *En Actes de la Recherche en Sciences Sociales*.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa S.A.

## ANEXOS

### Anexo 1. Entrevista Estructurada

#### 1. Identificación de Ficha

N° de Ficha	
Nombre documentador	
Organización/Institución	
Fecha registro	

#### 2. Identificación Personal:

Nombres			
Apellidos			
Rut			
Género	Femenino	Masculino	
Último año aprobado			
Organizaciones a las que pertenece			
Lenguas	Español	Mapudungun	Otra
Religión	Católica	Evangélica	Otra
Otras actividades del cultor			

#### 3. Datos Nacimiento

Fecha de nacimiento	
---------------------	--

Región	
Comuna	

#### 4. Localización

Dirección	
Coordenadas GPS	
Región	
Comuna	
Teléfono	
Correo electrónico	

#### 5. Oficio Alfarero:

Alfarera	Aprendiz	Activa constante	Activa Estacional	Inactiva	Retirada
Causa de su estado actual					
¿A qué edad empezó a trabajar en alfarería?					
¿De quién aprendió a trabajar la greda?					
¿Enseñó a alguien este oficio? ¿A quién?					
¿Cuántos años lleva trabajando/trabajó como alfarera?					
Enfermedades asociadas al oficio					
Tratamiento asociado a su enfermedad y lugar donde se trata.					

Piezas utilitarias que fabrica				
Piezas ornamentales que fabrica				
Pieza características o especiales				
¿Por qué fabrica este tipo de piezas?				
¿En qué lugar o espacio de su casa fábrica y cuece loza?				
¿Para qué otra actividad utiliza estos espacios?				
¿Con qué tipo de equipamiento cuenta? (mesa, sillas, tornos, hornos, fogón, etc.)				
Una vez aprendido el oficio ¿con quién se relacionó para seguir trabajando?	Familia materna	Familia del cónyuge	Ambas	Ninguna
¿Participó de algún taller de alfarería realizado en la comunidad?				
¿Qué aprendió allí? (piezas, valores, etc.)				
¿Qué aptitudes o cualidades debe tener una persona para convertirse en artesana o artesano de Quinchamalí?				
¿Existen diferencias entre las artesanas de Quinchamalí/ Santa Cruz de Cuca y otras alfareras del país? ¿Cuáles?				
¿Qué piensa del uso de nuevas tecnologías (tornos, hornos, nuevas				

herramientas) y su aplicación durante la fabricación de las piezas? ¿Las incorporaría a su trabajo? ¿Por qué?	
¿Firma su loza? ¿Por qué?	

#### 6. Materia primas

<b>Materias primas</b>	<b>Lugar de obtención</b>	<b>Forma de obtención</b>	<b>Vendedor</b>	<b>Cantidades por año</b>	<b>Costos asociados</b>
Greda					
Arena					
Colo blanco					
Colo rojo					
Guano de buey/leña					
Guano de caballo/aserrín/pagas de trigo, lentejas o arroz					
Otra					

#### 7. Ciclo Productivo

¿Cada cuánto se abastece de materias primas?	
¿Durante qué épocas del año?	
¿Cuánto demora en fabricar sus piezas? -12 aprox.-	
¿Cuántas piezas fabrica al mes?	
¿Durante qué horarios trabaja?	

--	--

8. Fabricación de Piezas

<b>Etapas</b>	<b>Obtención materia prima</b>	<b>Mezcla materiales</b>	<b>Pisado materiales</b>	<b>Bastoreo</b>	<b>Armado (de tapas o de canco)</b>
Definición de etapas					
¿Qué hace usted?					
¿Quién colabora con usted?					
¿Cómo retribuye esa colaboración?					
¿Qué herramientas utiliza?					

<b>Etapas</b>	<b>Encachar</b>	<b>Raspado</b>	<b>Bruñido</b>	<b>Encole o Engobe</b>	<b>Bruñido</b>
Definición de etapas					
¿Qué hace usted?					
¿Quién colabora con usted?					
¿Cómo retribuye esa colaboración?					
¿Qué herramientas utiliza?					

<b>Etapas</b>	<b>Lustrado</b>	<b>Esgrafiado</b>	<b>Cocción</b>	<b>Agregar blanco</b>
Definición de				

etapas				
¿Qué hace usted?				
¿Quién colabora con usted?				
¿Cómo retribuye esa colaboración?				
¿Qué herramientas utiliza?				

### 9. Asociatividad

¿Qué organizaciones relacionadas con la alfarería han existido en Quinchamalí?	
¿Cómo evalúa el funcionamiento de las organizaciones de alfareras en Quinchamalí? ¿Por qué?	
¿Considera necesario que las artesanas y artesanos de Quinchamalí sean parte de alguna organización?	
¿Qué características debiese cumplir una agrupación para funcionar correctamente?	
¿Qué podría mejorar en Quinchamalí para potenciar la actividad alfarera y la organización de las artesanas y artesanos?	

### 10. Compradores

<b>Compradores</b>	<b>Formas de comercialización</b>	<b>Transporte de loza</b>	<b>Cantidad de loza</b>


Precio de loza	Regularidad de compra	Percepción general del comprador

### 11. Ventas

¿Se relaciona con otras artesanas para vender su loza?	Familia materna	Familia del cónyuge	Ambas	Ninguna
¿En alguna oportunidad ha comprado o vendido loza de alguna otra artesana?				
¿Tiene algún espacio en su hogar destinado a la venta?				

### 12. Relación Quinchamalí/ Santa Cruz de Cuca

¿Existen diferencias entre las artesanas de Quinchamalí y las artesanas de Santa Cruz de Cuca? ¿Cuáles?	
¿Mantiene alguna relación (comercial, familiar) con personas que vivan o hayan vivido en Quinchamalí/ Santa Cruz de Cuca?	
¿Aprendió o enseñó su técnica artesanal a alguien que viva o haya vivido en Quinchamalí/ Santa Cruz de Cuca?	

¿Trabaja con alguna materia prima que se extraiga directamente de Quinchamalí/Santa Cruz de Cuca?	

### 13. Riesgos

¿Qué afecta la transmisión de este oficio?	
¿A qué atribuye el desinterés de los jóvenes por trabajar la greda?	
¿Cree usted que la llegada de la Celulosa Arauco ha producido cambios en la alfarería de Quinchamalí? ¿Cuáles?	
¿Qué acciones o hechos concretos podrían evitar la pérdida de esta tradición?	

