



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
FACULTAD DE LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

El carácter pluridiscursante de la noción artesanía.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS DEL DISCURSO

PRESENTA

Jorge Alberto Custodio Casimiro

ASESOR

Doctor en Estudios Romances Juan Carlos González Vidal



Morelia Michoacán, agosto de 2015.





Esta tesis fue patrocinada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), sin la beca otorgada, su realización, al igual que mi permanencia en el curso estaría limitada.

Agradezco a los profesores que dedicaron su tiempo en la corrección del trabajo, a los profesores del curso que con sus sugerencias y críticas enriquecieron su contenido, además de que ampliaron mi perspectiva sobre el tema. Me siento afortunado de haber sido su alumno.

Felicito a mis compañeros del curso por los conocimientos aportados con sus investigaciones, enterarme de ellas es un capital invaluable que extendió mi curiosidad. Su entrega me sirvió de espejo para continuar cuando me encontraba en un período de cansancio y desconcierto. Me siento orgulloso de haber sido parte de su generación.

Agradecer a mi familia ya no es necesario, ella sabe que esto es para ellos.

Resumen:

En este trabajo se indaga la noción *artesanía*, poniendo de relieve los diferentes usos que circundan en la cognición de las personas en una época y en un lugar específico. Para tal caso, recurrimos al Modelo Semántico Reformulado (MSR) de Umberto Eco, con el cual mostramos la amplitud de sentidos que convoca esta noción.

Palabras clave: artesanía, noción, objeto, proceso, pluridiscursante.

Abstract:

In the research, the notion of *handcrafts* was investigated focusing mainly on the multiple uses this term represents in people's cognition, in a specific time and in a specific place. To do so, we resourced to the Reformulated Semantic Model (RSM) by Umberto Eco, which with we show the scope of meaning that this term conjures up.

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción:.....	7
¿Por qué trabajar con la noción de artesanía?.....	7
Antecedentes.....	8
Objeto artesanal.....	9
Arte popular indígena de México.....	9
Objeto artesanal y artesanía.....	10
Objeto artesanal y el artesano.....	11
El objeto artesanal y el artífice.....	12
Justificación.....	13
Hipótesis.....	13
Capítulo I: DISCURSO Y COGNICIÓN	15
1.1. El discurso como modelizador del mundo.....	16
1.2. Discurso y cognición.....	19
1.3. Enfoque mentalista.....	20
1.4. Enfoque de propiedad compartida.....	21
1.5. La cognición en sociedad.....	23
1.6. Mecanismos discursivo-cognitivos.....	25
1.6.1. Modelo.....	26
1.6.2. Opiniones.....	27
1.6.3. Actitudes.....	27
1.6.4. Marco.....	28
1.6.5. Categorización.....	28
1.6.6. Inferencia Social.....	29
1.6.7. Atribución de causas.....	30
1.6.8. Ideología.....	30
1.7. Circunstancias contextuales.....	32
1.7.1. La cultura y los grupos de la cultura.....	32
1.7.2. La época y el discurso.....	34
1.7.3. Los subgrupos y el acceso diferencial al conocimiento.....	35
1.7.4. Estatus social y el discurso.....	36

1.7.5. Texto.....	37
Capítulo II: ARTESANÍA Y SOCIEDAD.....	38
2.1. Noción de artesanía.....	39
2.2. Definición tradicional de la artesanía.....	40
2.3. Artesanía en letra de los teóricos.....	50
2.4. El indígena como artesano en la ley.....	53
2.5. Artesanía: una noción confundida.....	56
2.5.1. Contexto de Ahuiran y Cuanajo.....	58
2.5.2. El objeto cultural de Ahuiran y Cuanajo.....	60
2.6. Artesanía o arte popular.....	69
2.7. Lo abstracto de artesanía.....	77
2.8. Artesanía en los capitulados.....	78
Capítulo III: LA NOCIÓN DE ARTESANÍA COMO UN COMPLEJO	
PLURIDISCURSANTE.....	83
3.1. El signo, marcas semánticas y el semema.....	84
3.1.1. El signo.....	85
3.1.2. Marcas semánticas.....	86
3.1.3. Selecciones contextuales y circunstanciales.....	87
3.1.4. El semema.....	88
3.2. Modelo semántico reformulado.....	89
3.3. Los sentidos de artesanía.....	92
3.3.1. Análisis componencial del signo /artesanía/.....	100
3.3.2. La artesanía como actividad.....	102
3.3.3. Artesanía como objeto.....	110
3.3.4. Artesanía como proceso.....	120
3.3.5. Artesanía como producto.....	122
3.4. Recursividad semántica.....	124
Conclusiones.....	129
FUENTES DE INFORMACIÓN.....	135
ANEXO I.....	140
ANEXO II.....	154

Introducción:

¿Por qué trabajar con la noción de artesanía?

En lo personal, dada la circunstancia sociohistórica que nos tocó vivir, la noción de artesanía estuvo presente en nuestro vocabulario desde la infancia. En los primeros momentos su significado nos parecía claro y homogéneo. Por lo mismo, no encontrábamos problemas comunicativos en su utilización.

Conforme el tiempo transcurría nos fuimos percatando de lo que podríamos llamar “disonancia comunicativa”: con ella se indicaban distintos referentes de manera simultánea, con lo que se iba haciendo evidente una falta de precisión en su capacidad designativa.

En el momento en que iniciamos nuestros estudios de licenciatura, ya teníamos una idea de lo que podríamos denominar “la amplitud semántica del término”, y de la desorganización que imperaba en esa dimensión semántica.

Esto nos motivó a leer sobre el tema, tratando de buscar respuestas a las interrogantes que habían surgido al observar el uso del término. Las respuestas fueron muy limitadas, pues los acercamientos a la noción partían de perspectivas gubernamentales (oficialistas), indigenistas (relacionadas con una “realidad indígena” sin explicar el por qué), o de la confusión entre artesanía y arte popular.

De esta manera se iba perfilando una problemática que merecía ser analizada desde una perspectiva más académica. Fue el ingreso a la Maestría en Estudios del Discurso lo que finalmente nos proporcionó el enfoque adecuado para atacar este tema. Por medio de los cursos del primer semestre nos dimos cuenta de que la amplitud semántica mencionada involucraba una gama de discursos provenientes de diversos ámbitos, de tal forma que contribuían a generar las disonancias comunicativas. Nos impusimos, pues, la tarea de analizar la noción de artesanía desde una base pragmática, es decir, en sus contextos y en sus circunstancias de uso, para determinar las contradicciones en la organización de su significado.

Una vez planteado esto, se presentó otro problema: ¿desde qué perspectiva abordar el objeto de estudio? Al ir consultando posiciones teóricas, vimos que ninguna se adaptaba completamente a nuestro punto de vista, por lo que optamos por elaborar un marco teórico ecléctico, como se verá a lo largo del trabajo.

Desde el punto de vista teórico, me interesó abordar esta categoría porque su condición semántica es muy especial, puesto que es sumamente rica en denotaciones y connotaciones, que exceden los significados de diccionario;¹ por ejemplo, no solamente se usan para designar objetos, sino también se aplica para representar actividades, procesos o productos comestibles. Así, por ejemplo, por lo menos en el contexto mexicano, en la cognición popular se le relaciona con objetos y con actividades que desarrollan personas indígenas, por tal razón, es común que en Casa de Artesanías (CASART) y en el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) encontremos obras de indígenas.

Así, lo que interesa es indagar en la situación pragmática que, al final de cuentas, es la que domina en el discurso popular, y desde donde artesanía nos lleva ver que artesanía es algo más que un *objeto utilitario, hecho a mano*.

Antecedentes:

Haciendo un recorrido sintético de los trabajos sobre la noción artesanía, encontramos que el uso de ésta no es reciente. En España, por ejemplo, ya se utilizaba en el primer cuarto del siglo XIX. Desde entonces hasta la actualidad, la noción se ha nutrido de otros sentidos distintos, según la persona, según su profesión, según su ideología y según la época.

Por la abundancia de sentidos que convoca la noción, a veces como *objeto artesanal*, a veces como *actividad artesanal*, otras como un *proceso artesanal* o como un *producto artesanal*, tendríamos que dividir los estudios precedentes en estos cuatro “tipos de artesanías”, pero como nuestra investigación estará centrada en el contexto mexicano, donde se ha teorizado, casi exclusivamente, sobre el *objeto artesanal*, nos limitaremos a comentar las referencias de este tipo. Esto no quiere decir que no haya estudios sobre los otros tipos, evidentemente los hay, nada más que se encuentran entreverados en este tipo.

¹ La Real Academia Española nos presentan dos significados muy laxos sobre artesanía: 1. f. *Clase social constituida por los artesanos*. 2. f. *Arte u obra de los artesanos*.

En el diccionario Larousse, respecto a la artesanía dice: 1. s. f. *Calidad de artesano*. 2. *Obra del artesano*. 3. *Conjunto de los trabajos ejecutados de manera manual, no en serie, y empleando el trabajador sus habilidades en cada pieza: Botas de artesanía*.

Objeto artesanal.

En México, los objetos artesanales no siempre han sido designados como tales, porque a veces se les llama arte popular, manufacturas, curiosidades, arte indígena, según la persona y su contexto. De igual manera, hay un discurso muy claro con el que se asocia la artesanía con los objetos que elaboran los indígenas que, como ya dijimos, se les confunde con la noción de arte popular, ambos términos manejados indistintamente por personas, según su profesión, su ideología, su empleo y la época; y haciendo una comparación icónica, nos damos cuenta de que aluden a los mismos objetos. En este caso, daremos por hecho, entonces, que los trabajos escritos que se ostentan con la noción de arte popular son también de artesanía.

En este sentido, haciendo un listado de los puntos de interés sobre el tema, procederemos temporalmente. Esto no quiere decir que los especialistas se hayan puesto de acuerdo sobre los asuntos a investigar en cada periodo, ya que cada autor tiene y mantiene una línea de investigación, más bien, percibimos una cierta constante según el periodo, en el cual importa un tema más que otro.

Arte popular indígena de México.

A principios del siglo XX, México vivía una etapa desconcertante donde los grupos y sus ideologías permanecían en franca contienda, donde las ideas de lo que debería de ser México como nación eran también motivo de lucha. En esta trama, uno de los tópicos en pugna fue el arte, que para el grupo liberal debería de ser un arte meramente mexicano. Esto fue un problema porque se llegaba a la pregunta eterna: ¿qué es lo mexicano?, que resulta en otra: ¿cuál es el arte mexicano? Para ellos, dicho de manera escueta, el arte mexicano era el arte del “pueblo”, al que se le llamó arte popular (y dentro de éste, se concebía al arte indígena).

A partir de este momento, el arte popular es conceptualizado desde un punto de vista nacional, sin distinguir zonas geográficas (estados, municipios o pueblos), obras artísticas, mucho menos a las personas creadoras; mismamente, arte indígena configura una visión también genérica, que engloba a todas las culturas indígenas del país. Esto es entendible con la idea de que el arte popular era un instrumento de identidad nacional que abonaba a la conciencia del *ser mexicano*, por eso, solamente se hacían esfuerzos por reunir

y publicar obras en libros, básicamente, con fines de difusión internacional más que de investigación de los objetos y de las personas productoras.

En 1920, por ejemplo, Gerardo Murillo, conocido como Dr. Atl, en su libro *Las artes populares en México*, usó dos nociones: artes populares —en el título del libro— y arte indígena —en la introducción del libro—. Doce años después, en la revista *Nuestro México* (1932), Salvador Novo habla, con un discurso de integración, de "Nuestras artes populares". La asociación arte-indígena se presenta nuevamente, veintiún años después, en la reflexión que hace el antropólogo Manuel Gamio en su escrito "El arte indígena y el arte indigenista", publicado en la revista *América Indígena* (1941). Por la misma fecha y en la misma revista, otro antropólogo indigenista, Alfonso Caso, reflexiona del mismo modo sobre las obras indígenas, ya no como arte indígena sino como arte popular, en "La protección de las artes populares" (1942). Miguel Othón de Mendizábal, un antropólogo mucho más realista que los dos anteriores, en 1946 escribe *Tejidos y bordados indígenas*, donde no recurre a una noción abstracta —como arte indígena, arte popular o artesanía— para hablar de obras indígenas, sino que recurre a calificativos específicos: tejidos y bordados indígenas. Hasta donde se ha podido investigar, para el año de 1948 en *El callado dolor de los tzotziles*, una novela de Ramón Rubín Rivas, encontramos la primera asociación discursiva entre artesanía e indígenas, señalada dentro de un pasaje de la obra. Para 1959, Daniel Rubín de la Borbolla, igualmente un antropólogo indigenista, redacta *Las artes populares indígenas de América, supervivencia y fomento*, donde emplea dos nociones —arte popular y arte indígena— para crear una fórmula nueva al hablar de las obras indígenas: artes populares indígenas.

Objeto artesanal y artesanía.

Para la década del sesenta se empieza a utilizar mayormente la designación de artesanía en los títulos de los libros, sin dejar de usar el de arte popular —y se deja por completo el uso de arte indígena—; al parecer comienza una conciencia sobre la diferencia entre estas dos nociones y a tratarse teóricamente esta noción. Dicha conciencia llevó a la realización de estudios más definidos, es decir, empiezan a vislumbrarse estudios de caso, concerniente a zonas geográficas y actividades artesanales concretas, para tratar de definir a qué se le

designa como arte popular y a qué como artesanía; curiosamente, sin llegar a interesarse aún por los artífices.

Algunos ejemplos son: Antonio Huitrón, licenciado en derecho agrario, por causas de su profesión tuvo que reflexionar sobre las actividades indígenas, a las que llamó artesanías; así, en 1962 escribe *Metepac, miseria y grandeza del barro* y presenta el *Catálogo de las artesanías del Estado de México*. Juan Luna Cárdenas, por su parte, se enfoca en obras indígenas antiguas en *Artesanías prehispánicas* (1964). El mismo año encontramos que Eutimio Tovar Rodríguez se interesa por *La artesanía mexicana: su importancia económica y social*. En 1969, José Rogelio Álvarez hace una reflexión general en el libro *El arte popular*; también, hace una reflexión corta pero determinante sobre la diferencia entre artesanía y arte popular en *Vidrio soplado* (1969). Después, en 1970, Mauricio Chapenel investiga particularmente *Las miniaturas en el arte popular mexicano*. Porfirio Martínez Peñalosa reflexiona sobre *Arte Popular y artesanías en México: un acercamiento* (1972). En el mismo año, Carlos Espejel nos muestra *Las artesanías tradicionales en México*. En 1973, María Luisa Horcasitas de Barros escribe *La artesanía, con raíces prehispánicas, de Santa Clara del Cobre*.

Objeto artesanal y el artesano.

A mediados del setenta, inicia un interés por las personas productoras más que por las obras, que se va a consolidar en la década de los noventa y el dos mil. No olvidemos que por este periodo, persiste el prejuicio de que el artesano es el hacedor de objetos artesanales y, también, del arte popular.

Es el caso de Francisco J. Bravo Ramírez que habló genéricamente sobre *El artesano en México* (1976). Y, en el mismo año, Victoria Novelo redacta un libro básicamente teórico, sin fotografías —solamente la que se presenta en la portada—: *Artesanías y capitalismo en México*, donde examina las condiciones de producción y venta de algunas personas michoacanas, a las que ella considera artesanos. En los ochenta, Felipe Castro Gutiérrez (1986), se centra en *La extinción de la artesanía gremial*. María Teresa Pomar, escribe su artículo "Los artesanos depositarios de la transición" (1987), publicado en la revista *México Indígena*. En ese mismo año, en Michoacán, Cecile Gouy-Gilbert

contrasta a *Ocumicho y Patamban: dos maneras de ser artesano*. En 1988, Marta Turok nos dice *Cómo acercarse a la artesanía*.

El objeto artesanal y el artífice.

Al parecer, de la década del noventa en adelante, teniendo ya asentado cuál objeto era arte popular y cuál artesanía, se retorna hacia el artífice, ya sea como artista o como artesano, y a su condición socioeconómica. Este interés se empalma con las investigaciones que realizaron diferentes especialistas para el Fomento Cultural Banamex, A. C., y publicados en los libros titulados *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano*, desde 1996, donde se han investigado a varias personas que han ganado concursos a nivel nacional.

Otros libros publicados al respecto, son: *Las artesanías en México* (1993), donde Victoria Novelo se enfoca en objetos elaborados por indígenas, principalmente; tres años después, compila una serie de fotos y reflexiones teóricas sobre artesanía y arte popular, en *Artisanos, artesanías y arte popular de México: Una historia ilustrada* (1996). Francisco Bravo Ramírez, por su parte, escribe *El artesanado en México* (1997). En 1998, Verónica Oikion, junto con otros intelectuales presentan *Manufacturas de Michoacán*, donde nos muestran estudios etnográficos de diferentes procesos artesanales, acompañados de sus fotos correspondientes. Nuevamente, Victoria Novelo, con el mismo procedimiento que en su primer libro, hace una reflexión teórica pero sin disponer de imágenes, en *Ser indio, artista y artesano en México* (2002). Tal vez el libro que se sale de esta cuestión es *La artesanía en México. Historia, mutación y adaptación de un concepto*, que se publicó en 2004, escrito por Diana Isabel Mejía Lozada, ya que es un trabajo que vislumbra un tópico distinto: historia del concepto artesanía. En este mismo año, Eli Bartra escribe *Creatividad invisible: Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*; y al siguiente año publica *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades* (2005).

Evidentemente, la bibliografía sobre el tema es bastante amplia, pero con esto consideramos suficiente la mención sobre los antecedentes, en tanto que en los trabajos del 2005 a la fecha no hemos encontrado una modificación sobre el punto de interés. También, queda pendiente hacer una revisión, por supuesto, a investigaciones excepcionales, que abordan puntos específicos, y que aquí no hemos puesto atención o que, por ignorancia, hemos descuidado.

Justificación:

La pregunta ¿qué es artesanía? no se puede responder solamente acudiendo a la codificación de los diccionarios o al sentido que provee “objeto artesanal”, porque quedaría corta. Artesanía es una noción amplia porque aglutina, como afirmamos, sentidos provenientes de distintos marcos.

Esta limitación puede ser el efecto del hecho de que no se ha analizado a profundidad la noción, y no se han observado la variedad de sentidos y usos que en realidad tiene.

En este trabajo no pretendemos hacer un estudio más sobre objetos artesanales, al contrario, nos centraremos en el uso común de la noción para evidenciar la variedad de sentidos y la problemática derivada de esta variedad.

Creemos que es importante porque, al tener conciencia de éstos, poseeremos mejores posibilidades de explicar lo que deseamos, limitando la probabilidad de confundirnos o confundir al receptor.

Este análisis permitirá, también, visualizar de mejor manera el objeto de estudio del que pudieran ocuparse otras personas.

El análisis discursivo se enfocará en las portadas, textos escritos y carteles que aluden a la artesanía, suponiendo que han sido éstos los que han influido en la conformación del uso discursivo, pero extenderemos la mirada más allá de México, para constatar que artesanía no sólo se refiere a objeto artesanal, sino también a la actividad artesanal, proceso artesanal y producto artesanal.

Hipótesis:

El término “artesanía” constituye una entidad pluridiscursante cuya configuración convoca discursos procedentes de distintos marcos. Dentro de este complejo existe una diversidad de recorridos de lectura, muchos de los cuales se activan de manera simultánea generando problemas comunicativos.

Así pues, en este proyecto se propone indagar sobre las siguientes preguntas generales: ¿Qué denotaciones expresa la noción artesanía? ¿Qué connotaciones surgen de

esta noción? ¿En qué circunstancias o contextos es más visible una y otra? ¿Cómo se organiza el espectro semémico de la noción?

El presente trabajo se divide en tres capítulos: en el primero, llamado *Discurso y cognición*, explicamos la manera en que la conciencia de una persona se ve condicionada por su entorno social, llegando al grado de ser, solamente, un reproductor más de las ideas del grupo; el segundo: *artesanía y sociedad*, problematizamos el uso (icónico y lingüístico) de la noción artesanía en México para tratar de visibilizar la función social que tiene en nuestro contexto; por último, en el tercer capítulo: la noción de artesanía como un complejo pluridiscursante, pusimos de manifiesto recorridos de lectura que transporta la noción tratada, las cuales dividimos en sentidos denotados y en sentidos connotados que se actualizan, sobre todo, en otros contextos y en diferentes circunstancias.

Incluimos, además, cuatro anexos: el primero contiene imágenes de muestra donde se aprecian las denotaciones y connotaciones que provoca la imagen de caso, dispuestas de manera esquemática, en concordancia con el árbol componencial de artesanía propuesto en el tercer capítulo, con la finalidad de que el lector pruebe la practicidad de nuestra propuesta analítica; el segundo es la ley de Fomento Artesanal del Estado de Michoacán de Ocampo, en la que es posible constatar la relación entre artesanía e indígena; también agregamos el Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad, emitido por el FONART y dirigido por la antropóloga Marta Turok, donde el lector puede corroborar los argumentos habilitados por el organismo gubernamental para distinguir entre artesanía y manualidad; por último, añadimos la convocatoria del Gran Premio Nacional de Arte Popular implementado por el FONART, para que el lector verifique la asociación manifiesta entre arte popular y lo indígena, que señalaremos en el capítulo segundo.

Capítulo I:
DISCURSO Y COGNICIÓN.

Descripción:

Aquí, abordaremos la relación existente entre el fenómeno de cognición y la formación discursiva; abundando sobre los diferentes niveles discursivos: tanto en su dimensión comunicativa, su dimensión cognitiva, como en su función como modelizador del mundo.

Al hacer una búsqueda dentro de los diccionarios sobre lo que se concibe como artesanía, me he encontrado con nociones variadas que en el plano de la expresión no coinciden (no están escritas con las mismas letras o frases) pero que semánticamente (lo que se connota) están relacionadas. Por ejemplo, la *Real Academia Española* nos presenta dos significados sobre artesanía:

“1. f. Clase social constituida por los artesanos. 2. f. Arte u obra de los artesanos”

En el diccionario *Larousse*, respecto a esta palabra dice:

“1. s.f. Calidad de artesano. 2. Obra del artesano. 3. Conjunto de los trabajos ejecutados de manera manual, no en serie, y empleando el trabajador sus habilidades en cada pieza. [Por ejemplo]: Botas de artesanía”

Semánticamente se pueden encontrar ciertas constantes en estas definiciones, en donde se relaciona la artesanía con tres aspectos principales:

- a) grupo social;
- b) obra de los artesanos;
- c) actividad manual.

Lo curioso es cómo en el imaginario popular se le relaciona con otros aspectos que no se indican en el diccionario, como por ejemplo, con las obras de sociedades indígenas. Esto es evidente en nuestra vida cotidiana, basta poner atención a los anuncios de la radio sobre alguna feria artesanal; el artículo de periódico donde se habla de cierta artesanía; o en algún libro que su temática sea la artesanía. La pregunta inmediata es: ¿por qué se ha asociado la

artesanía con la producción objetual de indígenas? Esta pregunta puede parecer, en primer momento, ociosa, por lo natural que parece, tanto que no se considera cuestionable. Pero es necesario replantear esta creencia, porque sé que la sociedad indígena también hace otras cosas que pueden no ser artesanía, pero que se les cataloga, indistintamente, como tal.

Estamos ante dos tipos de definiciones: unas, instituidas en los diccionarios, y otras, usadas cotidianamente en la sociedad. Aquí la interrogante se centra en tratar de dar respuesta al por qué las definiciones instituidas coinciden poco con el uso habitual del término. Esta interrogante requiere hacer un recorrido amplio sobre distintas ideas y teorías, concernientes al funcionamiento del discurso como instrumento —de facto— de grupos sociales para modelizar la percepción y cultura de un individuo. Con estas ideas —de diferentes especialistas— iremos enfocando nuestro objeto de estudio. Hay que tener en cuenta que todo fenómeno que va a ser estudiado, no se percibe de manera neutral; de hecho, tal fenómeno se construye o, cuanto menos —para que la aseveración resulte menos radical— se modeliza, de acuerdo con los instrumentos teórico-analíticos elegidos para abordarlo.

1.1. El discurso como modelizador del mundo.

Dicho lo anterior, vamos entrando poco a poco en el tema, y empecemos observando algunos aspectos que tienen relación con el discurso y la manera como una persona piensa el mundo. Detengámonos a reflexionar sobre la relación existente entre el lenguaje y el pensamiento.

Sabemos popularmente que la lengua es un sistema de signos artificiales utilizados por los miembros de un grupo social para comunicarse, y actualizados mediante la palabra o un conjunto de palabras (oraciones y discursos). En idea de Yuri Lotman: “la palabra representa un signo constante para una lengua dada con una forma firmemente establecida para el significante y un cierto contenido semántico” (Lotman, 2011: 234).

Ocurre que, mediante el lenguaje articulado, podemos expresar el pensamiento, “nuestro pensamiento”. Lógicamente, el lenguaje solo no basta para transmitir un mensaje, hace falta una serie de condicionantes más. Por ejemplo, conocer y dominar el código: la lengua (inglés, español, purépecha, etc.). Si ya se conoce y se domina el código, habrá que

esperar que el interlocutor entienda el mismo código, aunque “en el proceso de transmisión de la información se emplea de hecho no uno, sino dos códigos: uno que codifica y otro que decodifica el mensaje. Este sentido tiene la distinción entre las reglas del que habla y las reglas del que escucha” (Lotman, 2011: 25). Si se cumplen estas dos condiciones, es posible iniciar la transmisión verbal del pensamiento, que se irá notificando paso a paso, palabra por palabra, frase por frase, signo por signo, tanto para el que lo emite como para el que lo recibe. El código es central en este proceso: “el problema del contenido es siempre un problema de transcodificación” (Lotman, 2011: 519.). La emisión de nuestro pensamiento mediante un código se concreta por bloques (conjunto de signos), y su sentido se percibe al final, y es que,

el significado de un elemento no es autónomo. Los significados surgen de un sistema determinado. En su mutua relación interna. El significado de los elementos surge en su relación. [...] el significado surge como resultado de su proyección mutua (Lotman, 2011: 56-58).

El acto de expresar o transmitir el pensamiento mediante el lenguaje articulado es complejo, y como vimos, “el signo desempeña en la cultura de la humanidad la función de intermediario. La finalidad de la actividad semiótica es transmitir un determinado contenido” (Lotman, 2011: 47). —Y que siendo estrictos, según Charles Sanders Peirce, en el lenguaje el signo no se puede considerar como un signo, sino como un símbolo:² un símbolo convencionalizado dentro de un grupo social donde forma parte de un sistema de comunicación—.

Cuando se concreta el acto de transmitir un pensamiento de una persona a otra, se transmiten otras cosas más, también se transmiten ideas sobre las formas de ser persona: de ser niño, de ser joven, de ser adulto, de comer, de beber, de dormir; se transmiten ideas de cómo pensar y de cómo hablar. Este conjunto de aspectos inherentes al lenguaje pueden

² “Un símbolo [...] no puede indicar ninguna cosa particular, denota una clase de cosas. No sólo eso, sino que es en sí mismo una clase y no una cosa singular. Puedes escribir la palabra "estrella", pero eso no te convierte en creador de la palabra, ni tampoco si la borras has destruido la palabra. La palabra vive en las mentes de aquellos que la usan. Incluso si están todos dormidos, existe en su memoria.” (<http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>) Consultado el 04-01-14.

afectar y modificar el pensamiento del individuo receptor el pensamiento (mensaje) de la otra persona, porque “todo lenguaje es un sistema no sólo de comunicación, sino también de modelización, o más exactamente, ambas funciones se hallan indisolublemente ligadas” (Lotman, 2011: 25). Es decir, el lenguaje es un vehículo por el cual se puede transmitir el pensamiento de un individuo a otro individuo, aunque también a un conjunto de individuos, y afectar a todos, más o menos, del mismo modo. Estamos hablando de que las personas están en la posibilidad de ser influenciadas, no sólo por un individuo sino por cualquier individuo que maneje el mismo código. Es decir, mi grupo entero me puede influir. Esto implica que constantemente soy influido por todas aquellas personas a las que atiendo a sus palabras. En un cierto momento, como integrante del grupo, he aprendido el código del grupo, y así como soy influido, también estoy en la posibilidad de influir.

Si los individuos de un grupo que manejan el mismo lenguaje (código), están en la posibilidad de influirse mutuamente, es de suponerse que, por la influencia mutua, prácticamente todo se generaliza, o mejor dicho, todo se automatiza: el comportamiento, los géneros y los estilos de hablar, los juegos, los horarios, los lugares, las etapas, los rasgos, todo. Se establece una cultura (familiar, local, regional, nacional, etc.) que marca una forma de ser, pensar y hablar, de percibir las cosas del mundo. Cada individuo que nace en el mundo, llega a incrustarse a esta cultura, condicionada por las personas que forman el grupo. El nuevo integrante del grupo debe de adecuarse a una conducta prefijada, conocer y manejar juicios preconcebidos, conocer las reglas de combinación lingüística y semántica, preferir ciertas comidas, reaccionar anímicamente ante algunas canciones, etc. “Todos tenemos un cúmulo de conocimientos que construimos durante nuestra vida, durante el proceso de socialización, conocemos lo que pasa en nuestra cultura” (van Dijk, 1994: 69).

Hasta aquí, hagamos una reflexión: si se ha dicho que mediante la lengua se transmite una información (un pensamiento), y si todos aquellos miembros del grupo que dominan el código reciben y emiten la misma información: ¿hay una información de uso general (o grupal)? Si hay un uso grupal de la información, entonces, ¿aquella persona que recibió el mensaje de aquellas otras personas de su mismo grupo, ya tenía ese mensaje en su poder? Dicho de otra forma: ¿el pensamiento transmitido por aquel individuo, ya se había transferido a aquel otro individuo, por algún otro miembro del grupo? Como quien

dice que ¿no había necesidad de transmitir su pensamiento porque aquel otro, compañero de grupo, ya tenía el mismo pensamiento?

En este momento, queda la impresión de que nuestro pensamiento no es creativo, de que el pensamiento ya ha sido dispuesto por nuestro grupo social desde antes de que nacióramos, y que el individuo únicamente llega a imitar. Incluso, podría decirse que una cultura es igual sin importar el tiempo: que es estática. Con base en estas impresiones, hasta aquí, se puede deducir que el pensamiento es similar al conocimiento: que lo personal es lo mismo que lo cultural. Pero se supone que no, algunos de nosotros (por nuestra experiencia) podemos decir que el pensamiento es libre y personal; y que el conocimiento es social, compartido, pero que, aun así, mantenemos distancia crítica de ello.

Para abundar sobre esto y continuar en el tema de la modelización del mundo, dejemos un poco el argumento de la transmisión del pensamiento y pasemos a reflexionar sobre el establecimiento socio-personal del conocimiento. Con esa intención, enfoquemos este asunto en términos psicológicos, específicamente en el aspecto cognitivo, tal como lo han recomendado algunos especialistas en análisis del discurso.³

1.2. Discurso y cognición.

El hecho de que la expresión verbal del pensamiento (discurso) sea el producto de una persona, la importancia cognitiva adquiere valor. En este sentido, al analizar un discurso se vuelve necesario, no únicamente conocer el proceso como se transmite un mensaje, también conocer a la persona y a su sociedad. De alguna manera, se puede intuir la relación entre discurso y cognición, pero el tratar de detallar este proceso en una persona, se torna una labor acuciante, y es que se trata de un fenómeno personal, invisible, en donde interviene no solo la conciencia personal, sino también la presión social, lo cual requiere de la

³ “Los psicolingüistas normalmente no leen o hablan con las personas que trabajan en sociolingüística, y los analistas del discurso con una orientación social muy pocas veces abren un libro sobre cognición (y viceversa). [...] Una teoría del discurso debe de dejar claro dónde y cómo las estructuras discursivas están condicionadas por las estructuras sociales y cognitivas que les imponen restricciones y, a la inversa, cómo afectan a la mente, a la acción y a la sociedad” (van Dijk, 1997: 74).

explicación de varias disciplinas: psicología, lingüística, sociología, entre otras.⁴ Bajo esta compleja faena, este escrito pretende ser una argumentación superficial sobre la relación entre la cognición y el discurso.

A modo de perspectiva sobre la noción de cognición, retomemos a Susan Condor y Charles Antaki, quienes nos proporcionan una muy interesante reflexión de dos conjeturas sobre cognición social. En sus palabras dicen: “existen dos concepciones de ‘cognición social’ en las ciencias sociales, y que cada una de ellas ofrece cosas muy diferentes a los análisis del discurso” (Condor y Antaki, 2001: 453):

- a) el emprendimiento privado o enfoque mentalista, y
- b) la propiedad compartida o enfoque cultural.

1.3. Enfoque mentalista.

En el enfoque mentalista,

el término ‘cognición social’ hace referencia a los intentos de aplicar reglas básicas de la psicología cognitiva al ‘conocimiento’ (la percepción y la comprensión) de los seres humanos. Los investigadores que entienden la ‘cognición social’ de esta manera generalmente formulan preguntas como: ¿la memoria nos juega malas pasadas en nuestros recuerdos en los actos de las personas? ¿Qué facultades mentales son las responsables de la forma en la que construimos explicaciones de las conductas sociales? ¿La utilización de estereotipos sociales depende de nuestro centro de atención? (Condor y Antaki, 2001: 455).

En esta perspectiva, el discurso es una cuestión de intelección, intermediado por procesos mentales; en consecuencia,

⁴ Pero aún con las aportaciones de cada especialidad, sus explicaciones y sus descripciones, estarán condicionadas por su propia teoría, lo cual llega a complicar más el panorama, de por sí, subjetivo.

una descripción de los procesos que subyacen a toda intelección (la selección de la información, su manipulación y juicio, y el proceso de decisión que guía la acción que le sigue) puede, por ende, esclarecer los procesos del discurso” (Condor y Antaki, 2001: 456).

Se entiende pues, desde esta perspectiva, que el discurso es un elemento por encima de la oración, pero que se deja a un lado el aspecto contextual, y se enfoca básicamente en asuntos cognitivos de la persona:

Ese modo de entender el discurso puede esclarecerse gracias a procesos cognitivos mentalistas como el alcance de la atención, la capacidad de realizar inferencias, la capacidad de identificar anáforas y la capacidad de ser sensible a la cohesión textual (Condor y Antaki, 2001: 456).

1.4. Enfoque de propiedad compartida.

En el segundo enfoque llamado *propiedad compartida*, se guía con la “tendencia a utilizar una analogía del individuo como ‘actor’ social antes que como ‘observador’ desinteresado” (Condor y Antaki, 2001: 465). Distinto al enfoque mentalista, aquí se estudia la cognición social, “no tanto como informes de procesos cognitivos privados, sino como actos comunicativos públicos: como discursivos antes que como fenómenos cognitivos” (Condor y Antaki, 2001: 466); aunque, a veces, se niega a aceptar una separación entre procesos internos y externos. Aquí, el individuo es imaginado como un conducto social, porque en el pensamiento y en el habla se reflejan los legados sociales del individuo, por eso “el centro de interés es la forma en la que el actor social habla y piensa como parte de, y en nombre de, una identidad colectiva” (Condor y Antaki, 2001:469). En tal caso, “la ‘cognición social’ según esta orientación promete identificar cómo se formula el discurso de manera conjunta y descubrir qué fines locales e institucionales persigue” (Condor y Antaki, 2001: 473). Esta postura importa el aspecto contextual donde se presenta el discurso, en razón de que “cuanto mejor podamos especificar ese contexto, tanto mayor será nuestro éxito en comprender el lenguaje al que sustenta” (Condor y Antaki, 2001: 476). En todo caso, la descripción contextual ha de ser el punto de partida del análisis de un discurso, y en algunas

investigaciones, lo más relevante, porque con este panorama se puede visibilizar o explicar de mejor manera las motivaciones del discurso.

Desde nuestro punto de vista, a manera de condensación, presentamos en el siguiente recuadro los dos enfoques de la cognición social y su correspondiente relación con el análisis del discurso —Esta distribución es únicamente una generalización que nada más busca ser ilustrativo de las diferencias, más no ser rigurosamente analítico—.

	Enfoque mentalista	Enfoque culturalista
Cognición social	La cognición social surge del individuo.	La cognición social se conforma entre el grupo social.
	La cognición social es una herramienta humana para afrontar su entorno. La cognición social obedece al instinto de sobrevivencia del humano.	La cognición social es una herramienta grupal para condicionar culturalmente al individuo.
Discurso	Se interesa por la lengua como elemento humano de comunicación y expresión.	Se interesa por la manifestación del discurso como acción social.
	El discurso es analizado para ver su adecuada manera de comunicar o expresar	El discurso es analizado para darse cuenta de las manifestaciones de intereses.
	El discurso puede mejorarse si se modifica algunas anomalías de comunicación y expresión.	Todo discurso influye o modifica al individuo o a la sociedad.
	El discurso es comunicación. El discurso esta para comunicar.	Mediante el discurso se legitima y se deslegitima.
	La comunicación humana es la finalidad del lenguaje (discurso).	Cada discurso tiene su propia finalidad y su propia estructura.
	El discurso es inconsciente o automático, incluso, universal.	El discurso es hecho con alevosía y capricho.
	El discurso es humano.	El discurso es político.

Hasta el momento, Susan Condor y Charles Antaki nos han precisado cómo las personas desarrollan un juicio cognitivo interno y otro externo, al momento de emitir e interpretar un discurso, a los cuales los analistas del discurso deben poner atención.

1.5. La cognición en sociedad.

Para algunos teóricos contemporáneos, la cognición no debe entenderse únicamente como un fenómeno mental, sino también, como un fenómeno social (Condor y Antaki, 2001: 453). En este sentido, Anton van Dijk ha tratado de lidiar con ambos enfoques, incorporándolos en su teoría sobre Análisis Crítico del Discurso. Por ejemplo, en una conferencia⁵ llamada *Estructura discursiva y cognición social*, dijo lo siguiente:

La noción de la interpretación de los discursos es una noción cognitiva, es una acción que no podemos ver de manera empírica, sin embargo, cuando la gente lee el periódico está haciendo interpretaciones, adquiere y moviliza conocimientos, hace presuposiciones, hace igualmente lecturas implícitas; y todos estos aspectos son cognitivos, funcionan internamente (van Dijk, 1994: 59).

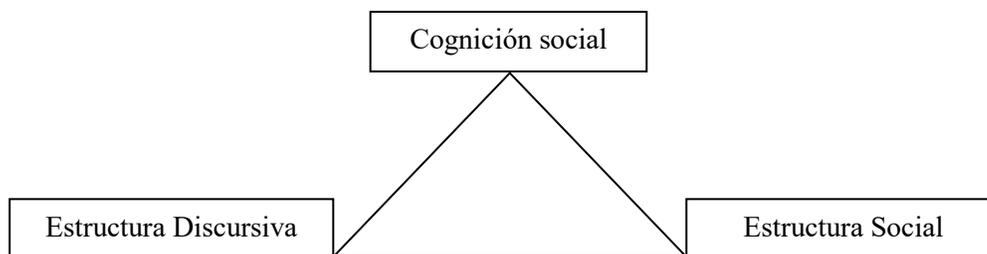
En esta conferencia de 1994, concede que la cognición es una acción interna y personal, asimismo, en esa misma conferencia, también opina que la cognición es externa y social:

Para mí la cognición es también algo social, tanto como lo son las actuaciones de la gente y los pensamientos; los conocimientos que la gente tiene son esquemas sociales que resultan de lo que las personas comparten con otras. Y considero que la comprensión de lo que pasa en la sociedad y en el discurso no se puede lograr sin un análisis sistemático de la cognición social (van Dijk, 1994: 58).

Este autor nos muestra cómo el discurso no recoge directamente los diseños sociales o culturales, sino que está intermediado por la cognición del individuo. Enfatiza

⁵ Van Dijk, Teun Anton (1994). Discurso, poder y cognición social. Tres Conferencias (*Discurso, poder y cognición social; Discurso, poder y discriminación; Estructura discursiva y cognición social*) presentadas los días 13 y 14 de enero de 1994, en la Escuela de Ciencias del Lenguaje y Literaturas (Maestría en Lingüística), en Colombia.

que el discurso está condicionado por una estructura social y por una estructura cognitiva, influenciados mutuamente. Y muestra el siguiente triángulo:⁶



Tratando de interpretar lo que nos quiere decir este investigador, digamos que acepta que hay una influencia cultural pero que también la persona mantiene cierta autonomía respecto a la influencia cultural. En ese caso, él no da por hecho que en el discurso domine lo cultural o domine lo personal, sino que es una combinación de ambos. Los procesos cognitivos se verifican de manera personal. Cada individuo va incorporando lo que su entorno le ofrece, aunque no del todo.

Pero el origen de todo conocimiento es social; la circunstancia sociohistórica posee conocimientos que son vigentes y que están puestos a disposición de los individuos.

Los discursos son uno de los medios más eficaces de transmisión y asimilación del conocimiento. Es por este motivo que contribuyen de forma decisiva a la organización del mundo.

Entonces, la cognición es acción, una acción social conjunta (van Dijk, 2000: 398) que funciona para desplegar una identidad o constituir una realidad social.

Si seguimos en la idea que nos presenta van Dijk, cognición e interpretación, psicológicamente, están ligadas. Y se puede deducir que no únicamente interpretamos los discursos, también interpretamos el entorno: el mundo. El mundo se nos dispone como el conjunto de elementos a los que tenemos que reaccionar o significar. La manera de

⁶ Figura que muestra el esquema teórico del Análisis Crítico del Discurso de Anton van Dijk, en (Van Dijk, 1994: 58).

interpretar esa serie de elementos, está *orientada* por la cultura del grupo —o grupos— con que socializamos.

Para desarrollar todo este conocimiento, para conocer el mundo, para conocer los modelos sobre el mundo [...], o para desarrollar tu conocimiento general, cultural, tus actitudes [...], en todos esos grupos es necesario hacerlo durante el proceso de socialización, leyendo el periódico, hablando con otras personas, es decir, a través de los textos y los discursos (van Dijk, 1994: 75).

Es decir, mediante el diálogo, la lectura de escritos o la recepción de discursos, se ha modelado a la persona y, consecuentemente, a la sociedad y viceversa. Pero ¿cómo se efectúa la modelización? ¿Cuál es el proceso como se desarrolla este condicionamiento cognitivo y cultural?

Lo apreciado hasta aquí, es que estudios recientes han retomado las investigaciones hechas en distintas especialidades, pero que se han importado para emprender una exploración más completa en el análisis del discurso. Transitemos ahora, entonces, por asuntos que atañen a la forma como se presenta o se desarrolla la actividad cognitiva: revisemos los mecanismos cognitivos que anteceden a la emisión, o que proceden a la recepción del discurso; propuestos por cada uno de estos dos enfoques (mentalista y culturalista) para elaborar un adecuado análisis del discurso.

1.6. Mecanismos discursivo-cognitivos.

Varios investigadores han tratado de describir el fenómeno de la modelización⁷ cognitivo-cultural, mediante la intuición de algunos mecanismos cognitivos (modelos, esquemas, categorizaciones, inferencias, atribución de causas, etc.), que se sospecha efectúa el

⁷ Entiéndase por modelización como el fenómeno que sucede cuando una persona influencia a otra para que haga, diga o piense, tal cual, el agente modelizador. La modelización puede ser un aspecto de consideración en un suceso, porque cada individuo puede reaccionar igual a otros, pero también puede reaccionar distinto a otros, debido a la particular modelización a la que fue sometido. Porque como veremos, la modelización es el adjetivo genérico que solamente representa a algunos procesos psicológicos específicos que intervienen en la influencia cultural.

individuo en su actividad discursiva. Con respecto a los mecanismos metodológicos que han propuesto los investigadores, vamos a ver los más comunes, empezando por los que se consideran dentro de los juicios privados, pero que de igual manera son recogidos en investigaciones con perspectiva social. El hecho que se consideren como elementos cognitivos que se encuentran en el ámbito privado o mental de la persona, no implica que éstos no sean influenciados por el contexto social y cultural. —A modo de recordatorio, la actividad cognitiva del individuo consiste en dos aspectos: su juicio privado y su juicio público que, no por ello, se deben de imaginar como mecanismos separados, sino como mecanismos que intervienen y dialogan en el momento en que un individuo va a tomar una decisión. Se recomienda, así, que no haya escisión entre lo privado y lo público, porque el individuo es un sujeto cognoscente sí, pero miembro de un grupo social que, también, es cultural—. Por tal razón, describiremos estos mecanismos sin distinguir concienzudamente lo que pertenece al ámbito privado y al ámbito social.

1.6.1. Modelo.

Una de las nociones básicas y omniabarcante, es el de *modelo*.⁸ En el modelo convive el conocimiento, las opiniones, los scripts (marco cultural), guiones y actitudes (van Dijk, 1994: 69).

Un modelo es una representación mental en la memoria, es la cognición de un evento, de una situación. Cuando estoy leyendo una noticia sobre un accidente de un carro en el periódico, no solamente estoy construyendo una representación del texto, sino que también estoy reconstruyendo una imagen mental, un esquema mental de lo que pasó. Tengo una idea global de lo que pasó, aunque muchos de los aspectos que allí intervienen no aparecen en la noticia y esta noticia es completada por las informaciones que poseo en el modelo, por ejemplo: <<un carro tiene ruedas, tiene una velocidad, y un conductor>> todas estas informaciones que hacen parte de nuestros conocimientos generales, sociales y culturales

⁸ A modo de comentario, esta noción de modelo se relaciona con la idea de modelización del mundo, a la que se ha hecho referencia a lo largo de este trabajo. Nada más que modelización es el adjetivo genérico, mientras que modelo es una de las cualidades principales dentro del acto de la modelización.

son las que conforman el modelo. Poseemos una representación, un esquema de accidente que se activa al leer una noticia (van Dijk, 1994: 65).

Como menciona van Dijk, un modelo es un paradigma mental, es un conocimiento que ya es presupuesto.⁹ Los individuos tenemos varios modelos mentales, casi por cada cosa percibida o por cada actividad que desarrollamos, y además, porque “cada persona como individuo es miembro de muchos grupos” (van Dijk, 1994: 74). Por eso, toda nuestra vida es una gran construcción de modelos mentales; aunque sin olvidar que “los modelos de cada persona son personales” (van Dijk, 1994: 67) y concretos. Algunos modelos se han formado por la propia experiencia, mientras tanto, otros se han formado porque alguien más nos lo dijo. Pero hay que insistir que una experiencia personal tiene lugar en una circunstancia social, porque un individuo se presenta como un receptáculo de modelos, que utiliza para interactuar con sus semejantes y con el mundo.

1.6.2. Opiniones.

Los modelos mentales traen implícitas ciertas *opiniones* sobre las cosas. Y estas opiniones son el producto de nosotros mismos, de nuestra experiencia y, a la vez, influenciadas por los demás. “Cada grupo posee internamente estructuras valorativas de base que comparten” (van Dijk, 1994: 74). Las estructuras valorativas de base no son otra cosa que opiniones, opiniones que se tienen dentro de un grupo, y que por el hecho de ser miembro de un grupo, son absorbidos —o impuestos— por el individuo. Por eso se dice que “un objetivo general de la comunicación es influenciar la construcción de los modelos de la gente” (van Dijk, 1994: 76 y 77).

1.6.3. Actitudes.

Y también, los modelos traen consigo toda una estructura de *actitudes* (van Dijk, 1994: 69) que, más o menos, modelan la forma de reaccionar de la persona ante ciertos actos o

⁹ Tal como lo ha manejado van Dijk en su ejemplo, al parecer, modelo y esquema son nociones parecidas, sino es que hasta análogas.

sucesos sociales. Así, se puede decir que “hay muchas informaciones que la gente posee y no es necesario decir las” (van Dijk, 1994: 65), pero que se manifiestan en el discurso y el texto —suponiendo que también proyectan actitudes—. Una actitud lingüística común sobre una persona que no es del mismo grupo, puede ser vaga y muy general, lo que podría llamarse prejuicio. “Los prejuicios se llaman prejuicios porque no vienen del nivel empírico sino que vienen directamente del nivel cultural” (van Dijk, 1994: 71). Es decir, las actitudes pueden estar basadas en nuestra experiencia o estar influenciadas por los comentarios de alguien más.

1.6.4. Marco.

Un ejemplo similar —pero no igual— al de modelo es el de *marco*, que se relaciona con un conocimiento general y compartido, también llamado *script*. Pero que quedaría mejor llamarle *marco cultural*:

Cuando vamos a un supermercado, tenemos un conocimiento, como toda la gente de nuestra cultura, sobre la manera de hacer compras en un supermercado, hay un carrito para guardar las compras, se puede elegir entre varios productos de manera voluntaria e individual, siempre se paga al final, en las cajas de salida, etc. (van Dijk, 1994: 69).

1.6.5. Categorización.

La *categorización* forma parte también del proceso mental humano, con el que hace frente a los infinitos estímulos de su entorno, desconcertante y complejo.¹⁰ Entonces, con el fin de

¹⁰ Una noción similar a la de categorización es el *Conocimiento de receta*, tomado del sociólogo Peter L. Berger y su compañero Thomas Luckmann, y lo argumentan de la siguiente manera: “como la vida cotidiana está dominada por el motivo pragmático, el conocimiento de receta, o sea, el conocimiento que se limita a la competencia pragmática en quehaceres rutinarios ocupa un lugar prominente en el cumulo social de conocimiento” (Berger, 1968: 59). Este conocimiento de receta, supuestamente, forma parte de la cultura del individuo, porque “gran parte del cumulo social de conocimiento consiste en recetas para resolver problemas de rutina” (Berger, 1968: 60). Otra noción, igualmente, similar es el de *Tipificación*; la cita de Berger dice: “la realidad de la vida cotidiana contiene esquemas tipificadores en cuyos términos los otros son aprehendidos y

simplificar la tarea de percibir y reaccionar a los estímulos de la realidad, tendemos —se ha dicho— a utilizar categorías. “Las categorías son estructuras mentales, fuera de todo control consciente, que actúan de manera automática para suministrarnos inferencias que guíen nuestros actos” (Condor y Antaki, 2001: 459). Pero este uso irracional de categorías es recíproco, digamos, socialmente común: de los otros, “sé de su existencia como seres humanos concretos, pero puedo aprehenderlos sólo por medio de tipificaciones más o menos anónimas”; y, además, las tipificaciones “son, por supuesto, recíprocos. El otro también me aprehende de manera tipificada” (Berger, 1968: 47 y 49). Igualmente, las categorizaciones pueden ser obra del individuo mismo, de su experiencia, aunque también pueden ser obra de influencias discursivas, externas a la persona.

1.6.6. Inferencia Social.

Asimismo, encontramos la noción de *inferencia social*, que se relaciona con las conclusiones que un individuo hace sobre ciertos acontecimientos del entorno social y natural.

“Esto es, por supuesto, similar al trabajo que realiza en la categorización, pero aquí el interés puede estar centrado en átomos de la descripción tan pequeños y aparentemente insignificantes como palabras aisladas, y tienen una gran variedad de procesos de razonamiento a los que recurrir” (Condor y Antaki, 2001: 460).

Hay dos teorías sobre la inferencia social: el de la teoría de error y el de la teoría de los efectos. La primera, afirma que hay discursos que se dicen —o efectúan— por error y no por motivación o capricho (ideológico o político). La segunda, menciona que la disposición de las letras, de la elección de las palabras y frases son las responsables del efecto psicológico o emocional de un texto sobre las personas (Condor y Antaki, 2001: 460 y

‘tratados’ en encuentros cara a cara. [...] todas estas tipificaciones afectan continuamente mi interacción con él [...]. Yo aprendo al otro por medio de esquemas tipificadores [...]” (Berger, 1968: 46 y 47).

461). La inferencia social puede surgir desde el juicio de la persona, pero también desde el juicio social o cultural que modeliza a la persona.

1.6.7. Atribución de causas.

Mediante la *atribución de causas* una persona puede explicarse o explicar a otro (s), la causa de algún acontecimiento.

La mente cuenta con un proceso que clasifica las explicaciones de los hechos a los que nos enfrentamos en la vida. Tomamos información del hecho y resolvemos cuál es, racionalmente, la causa más probable [...] (Condor y Antaki, 2001: 463).

La atribución de causas puede ser mental (juicio de la persona) pero también cultural (juicio social).

1.6.8. Ideología.

La *ideología* es otra figura cognitiva, que se asocia con la mirada evaluadora (van Dijk, 1994: 72) que caracteriza a la persona. La ideología es grupal, porque con esto se plantea “que hay un grupo de personas que comparten estructuras y principios de base, que comparten un sistema de actitudes coherentes con la ideología [...]” (van Dijk, 1994: 73). En cada ideología hay proposiciones de base, que en el discurso se manifiestan como frases, por ejemplo, si se dice: “no hay igualdad entre hombres y mujeres. En este caso la noción de igualdad se hace fundamental porque esta misma noción la encontramos en las ideologías racistas y antirracistas” (van Dijk, 1994: 73). Los principios de base no son otra cosa que valores morales: igualdad, eficacia, tolerancia, objetividad, amor, limpieza, justicia, trabajo, etc.¹¹ Este aspecto es interesante porque se supone que cada grupo social, según su circunstancia, prioriza e incorpora algún tipo de valor como bandera de su

¹¹ Los valores siempre son aspectos que una sociedad considera como una cualidad positiva. Un valor nunca es aquello que se le considera negativo. Es preciso destacar que se puede hablar de valores universales, pero hay quien dice que los valores puede ser relativos, según la sociedad de que se trate. O incluso, un mismo valor puede ser interpretado de manera distinta, tanto que pueden contraponerse tales interpretaciones.

ideología. Esta apropiación y defensa de un cierto valor humano los legitima como grupo positivo, además de que les atribuye identidad. Cada valor moral contrae una cierta actitud de comportamiento. Y, como ya se ha hecho alusión, si cada persona es miembro de muchos grupos sociales, un mismo individuo actuará mediante varios valores, y a la vez, manifestará las actitudes correspondientes. El valor de base también sirve para controlar lo que dices y lo que comprendes; funciona a la vez, para explicar cada cosa que observas, lees o escuchas.

Aquí es necesario recurrir a Luis Prieto (1975) para precisar la noción de ideología. Prieto establece que todo discurso se encuentra en relación con un conocimiento convencional del mundo, en el momento en que el discurso intenta presentar como natural esa relación, es cuando se manifiesta la ideología. Lo anterior presupone que la relación propuesta es la única válida, lo que excluye todas las demás. En otras palabras, a nivel de la interpretación, la única pertinente es la que presenta la relación discurso-conocimiento convencional del mundo, con lo que las demás quedan invalidas (Prieto, 1975). Desde el punto de vista de Lucien Goldmann, no porque una ideología sea excluyente significa que sea mejor que otras, simplemente que no tienen igual aptitud de captar la realidad, en tanto que algunas de ellas tienen superioridad epistemológica (Goldmann, 1959).

Hemos repasado algunas figuras cognitivas, aparentemente, de corte interno o privados de la persona, pero que, como vimos, cada una de estas figuras tienen su parte social. Porque, aunque sí son fenómenos cognitivos, no reaccionan únicamente a la voluntad de la persona, sino que también a la voluntad social y cultural, en tanto que el individuo es influenciado, a la vez, por su grupo social al que pertenece. Entonces, su juicio personal ya no es tan personal, porque el juicio social se ha colado en la cognición personal del individuo. Basta ver “la tendencia de los individuos a internalizar las demandas e intereses de los grupos específicos con los cuales se identifican” (Condor y Antaki, 2001: 470).

Hemos notado que el individuo es un ente incrustado en sociedad, en su sociedad, que lo condiciona. “No se puede ser miembro de un grupo sin compartir cogniciones sociales del grupo” (van Dijk, 1994: 86). El análisis del discurso ha llegado a ser una herramienta más para la investigación sobre pensamiento humano: de ese pensamiento que no se muestra visible —a excepción de la elección de vestimenta de la persona, y otro tipo

de elecciones que sí son visibles—, pero que se escucha en la cotidianidad mediante el lenguaje. El análisis del discurso nos da la oportunidad de mirar a un grupo humano o una sociedad desde el palco que nos brinda el registro escrito (un texto) del discurso de una persona. “Todo texto es a la vez colectivo y singular, cerrado por sus condiciones de producción comunicacionales, abierto por el acto individual del sujeto [...]” (Charaudeau, 2012: 38). En este sentido, al analizar un discurso se está indagando a un modelo, a una persona, a una sociedad y a una época; aspectos que entonan a un discurso o a un texto de una particularidad específica.

1.7. Circunstancias contextuales.

Una parte substancial del análisis del discurso es el contexto en que se presenta el discurso o, mejor dicho, el contexto en que se encuentra la persona cuando crea el texto que contiene el discurso. Algunos aspectos contextuales a tener en consideración son: la época, el lugar, el grupo, la identidad y estatus al que pertenece el individuo, la institución y cultura que respaldan al individuo, etc. Cada una de estas características del contexto no sólo puede influir en la variabilidad discursiva de los diferentes individuos de un grupo social, sino también en la forma en que se expone o se recibe el discurso; recordemos lo que menciona Edmond Cros, cuando retoma lo dicho por Lucien Goldmann:

Todo individuo, en un momento determinado de su existencia, forma parte de un gran número de sujetos colectivos, y pasará por muchos más aún a lo largo de toda su vida (Cros, 1986:21).

1.7.1. La cultura y los grupos de la cultura.

Un error que hemos cometido es suponer que una cultura es un ente completo, ensamblado, en el que todo lo que pasa en un lado —o a una persona— puede afectar a toda la sociedad que integra dicha cultura. Resulta que no es tan simple lo que puede ser una cultura. Habitualmente, cuando se habla de una cultura se está hablando de un conjunto de grupos sociales en los que, la mayoría de sus integrantes, comparten ciertos rasgos de una cultura —que tradicionalmente han sido la lengua y la ideología; pero que actualmente se podría

hablar de otros aspectos, que individuos de diferentes culturas también comparten, y que se podría suponer como parte de una nueva cultura o de una cultura más amplia—. Tal vez, esta noción de cultura sea una noción vaga y genérica, pero aquí no es la intención polemizar sobre la noción de cultura. A lo que nos queremos referir con cultura es al grado máximo de extensión que puede tener un grupo social —desde el punto de vista del sociólogo, pero no desde el punto de vista del integrante del grupo, es decir, no desde la autoadscripción de la persona— .

Dentro de una cultura existen diversos grupos, y dentro de estos, hay otros subgrupos. Y en cada uno de estos conglomerados hay un tipo de conocimiento, como ya lo ha mencionado Berger: “las acumulaciones específicas de la ‘realidad’ y ‘conocimiento’ pertenecen a contextos sociales específicos” (Berger, 1968: 13). Y donde hay una realidad y un conocimiento específico, por consecuencia, hay un tipo específico de discurso, también. Pongamos de ejemplo a la cultura occidental: dentro de ésta hay grupos de naciones; dentro de las naciones grupos de instituciones; dentro de las instituciones escuelas; dentro de las escuelas universidades; dentro de las universidades la UMSNH; en la UMSNH la Facultad de Lengua y Literaturas Hispánicas; en la Facultad grupos de estudiantes; y así sucesivamente. En todo este listado de grupos hay conocimientos y discursos que se comparten, pero hay otros que no. Es constatable, por ejemplo, que en cada Facultad de la UMSNH exista una forma de vestir, característica de la mayoría de los alumnos, y que es, más o menos, distinta a la vestimenta de los alumnos de otras Facultades. Este fenómeno surge, al parecer, porque estamos inmersos en escenarios generales y en escenarios particulares. Así, lo manifiesta Patrick Charaudeau, al hablar de dos lugares en el ámbito social: la situación global de comunicación (SGC) y la situación específica de la comunicación (SEC); e indica que:

Mientras que en la SGC se encuentran las instancias de comunicación definidas globalmente, en la SEC se hallan los interlocutores con una identidad social y roles comunicacionales bien precisos. [...] Por lo tanto, si la SGC es el lugar de los dispositivos conceptuales, la SEC es el lugar de los dispositivos materiales de comunicación, como así también de los subconjuntos de los primeros [...] (Charaudeau, 2012: 32 y 33).

Con esto podemos creer que hay varios tipos de influencias, dependiendo de los grupos con que convivamos: la familia, el grupo de la escuela o del trabajo, el barrio o la colonia, el estado del país, etc. Y en este sentido, no hablamos de una cultura en general, esa que se considera homogénea, porque no lo hay. De lo que sí podemos hablar es de subculturas o simplemente de grupos sociales que comparten elementos de una cultura y de otra, aunque también pueden diferir en otros aspectos. A veces, la diferencia es tanta que individuos o grupos dentro de una misma cultura, puede llegar a concebirse como extraños; fenómeno que es común a ojos de otras culturas; en este sentido Berger ha manifestado que:

La distribución social del conocimiento de ciertos elementos que constituyen la realidad cotidiana puede llegar a ser sumamente compleja y hasta confusa para el que mira desde afuera (Berger, 1989: 63).

Desde el punto de vista de un usuario, la cultura es una abstracción. Esto en el sentido en que no está jamás en contacto con ese cúmulo de conocimiento que la constituyen, sino con una parte de ellos. Aún más, el individuo accede a la vida social a través de los grupos en que se divide la cultura, de modo que su contacto con el mundo se da a través de tales grupos. De tal modo, los individuos comparten el contacto con algunos grupos, pero no con todos. Por ejemplo, un abogado puede tener conocimientos también de economía y hasta de mecánica automotriz, en tanto que otro cuenta con competencias del área de la medicina. En palabras de Edmond Cros (1986): “estructuras mentales, paisajes y modos de vida se inscriben en los discursos de sujetos colectivos (generación, puestos de trabajo y oficios, familia, clases sociales, y también colectividades regionales, etc.)”; grupos a los que Lucien Goldmann había designado como *sujetos trasindividuales* (1959).

1.7.2. La época y el discurso.

Otra característica en la que debemos poner atención es la variabilidad que presentan los discursos a través del tiempo. Un mismo objeto, dentro de un mismo grupo social, puede presentar distintas interpretaciones en épocas diferentes. Lo que en un momento pudo ser reconocido positivamente, en otro, el reconocimiento puede ser negativo. Algunas cosas

que en un momento fueron objetos principales, en un segundo momento pueden quedar, simplemente, en el olvido. Dentro de la historia española, por ejemplo, la producción de objetos utilitarios como modo de empleo fue algo normal hasta principios de 1800, fecha en que se dio un proceso de abolición del sistema gremial. La abolición consistió en que el gobierno Católico español dejó de reconocer y validar los grupos de oficios que se habían formado en toda España y Nueva España. El sistema gremial pasó por una etapa de transición hacia el nuevo sistema industrial que se iba apuntalando en la época. Con ello, surgieron dos fenómenos:

1) se inició la percepción devaluada de los oficios, y

2) se consolidó una imagen poco favorecedora del producto hecho de manera manual

—Recordemos que la apreciación positiva de los productos utilitarios hechos de manera manual concluyó desde la Edad Media, cuando se habló de la diferencia de oficios: por un lado, las obras en las que intervenía el intelecto como la música, la pintura y el teatro; y, por el otro, las obras en las que únicamente intervenía la mano: los oficios—.

1.7.3. Los subgrupos y el acceso diferencial al conocimiento.

Aunque el discurso y el conocimiento sean considerados como elementos sociales o culturales, no son del todo homogéneos. Hay grandes áreas de variación, a las que no hay que perder de vista. En cada grupo hay conocimientos, que aunque se diga que son compartidos, es perceptible que solamente algunos lo son, porque hay otros que son de acceso restringido.

Dentro de una cultura o una sociedad, hay grupos sociales con un patrimonio de conocimiento distinto a otros. Por ejemplo, hay especialistas en ciertas esferas del conocimiento: técnicos, académicos, militares, médicos, etc. “En la vida cotidiana el conocimiento aparece distribuido socialmente, vale decir que diferentes individuos y tipos de individuos lo poseen en grados diferentes” (Berger, 1968: 63).

Al parecer hay ámbitos de conocimiento común y otros que son especializados, que a su vez, influyen en los espacios de variación discursiva. Por ejemplo, no todas las personas saben lo mismo sobre artesanía. —Sin afán de discriminación o demérito— la gente común sabe de artesanía, básicamente porque han escuchado o visto que a ciertas

cosas se les llama artesanía, pero difícilmente podrán distinguir entre lo que es y no es artesanía; algunas otras personas que se han especializado en algún aspecto de la obra, podrán reconocer la técnica empleada o el procedimiento de producción, su origen, el tipo de materia prima y demás características de la obra; o la especialista en la teoría sobre artesanía, sabrá distinguir entre lo que es artesanía y lo que no lo es. Es decir, habrá quien sepa sobre artesanía (como teoría) pero también habrá quien pueda hacer un objeto apelado como artesanal. “El acopio social de conocimiento establece diferenciaciones dentro de la realidad según los grados de familiaridad. Proporciona datos complejos y detallados de familiaridad” (Berger, 1968: 60). Ser erudito y saber la técnica son dos aspectos del conocimiento, pero que están distribuidos variablemente dentro de un grupo. El saber y la técnica están condicionados por ciertos requerimientos sociales, institucionales, rituales y por el azar mismo.

Un individuo es, desde la postura aquí asumida, un continente de discursos. Cada discurso remite a un conocimiento convencional del mundo, de modo que si en algún sentido puede hablarse de individualidad con respecto a un ente social, éste radica en que no habrá dos individuos en posesión de exactamente los mismos discursos. Es ahí donde está la *competencia discursiva única*.

1.7.4. Estatus social y el discurso.

Otro factor que puede influir en la emisión o recepción del discurso es el rango que tiene o que se otorga —dentro de un grupo— a la entidad de donde surge el discurso:

- El estatus del individuo (dentro del grupo: familia, amigos, trabajo, escuela, partido político, etc.) que emite el texto o discurso.
- El estatus de la institución al que representa la persona que emite el discurso.
- El estatus que tiene el medio (dentro del grupo) por el que se transmite un discurso.
- El estatus del grupo (dentro de los grupos) en donde se instaura y se maneja el discurso.
- El estatus que tiene la cultura (dentro de los grupos y otras culturas) de donde surge un discurso.

No es lo mismo, un discurso de un individuo con alto estatus que uno de bajo estatus. El estatus viene dado por la reputación dentro del grupo, según sea el aspecto a evaluar: la

riqueza monetaria, el grado académico, la fuerza física, la habilidad para desarrollar algo, etc. El estatus lo otorga o lo conceden otras personas —o instituciones— del mismo grupo. El estatus es social, es una manera del reconocimiento social. Reconocimiento y reputación vienen a ser factores necesarios para que alguien aumente de estatus social. Entre mayor estatus mayor poder, y entre menos estatus menos poder. Estatus viene a ser sinónimo de poder, entonces.

La emisión discursiva de un individuo de alto estatus surgirá desde la potestad. La emisión discursiva de un individuo de bajo rango surgirá desde la subordinación. Aunque eso no impide que también desde la potestad puede haber discursos de subordinación, así como desde la subordinación pueden ocurrir discursos de potestad, pero en cada uno habrá características específicas (el medio y el escenario en que se presenta el discurso; la institución, el grupo o la cultura al que pertenece el individuo) que seguirán marcando su estatus.

1.7.5. Texto.

Un texto se compone de discursos de naturaleza diferente. Cada discurso implica visibilidades sociales, por lo que el texto es el lugar de encuentro de lo diverso, de lo múltiple. Hay ciertas nociones que convocan la articulación de varios discursos, como si se tratara de un texto. Estas nociones comprenden una heterogeneidad discursiva, provenientes de distintos marcos (grupos, especialidades, teorías, épocas, etc.).

En este trabajo importamos la figura del texto porque, desde el punto de vista de Edmond Cros —retomado de Umberto Eco, Lukacs y Goldmann—: *la reproducción de los modelos sociales no opera a nivel de los contenidos sino a nivel de las estructuras* (Cros,1986: 16); en este caso, en los escritos que hablan sobre artesanía, evidencian una cierta estructura cognitiva y textual maniquea, donde la artesanía se concibe como un elemento contrario a otro —arte, tecnología, empleo formal, etc.—, inclusive, como actividad del Otro —mujer, indígena, pobre, rural, tercermundista—.

Capítulo II:
ARTESANÍA Y SOCIEDAD.

Descripción:

El capítulo estará destinado a razonar sobre la función simbólica de la noción de *artesanía* en la sociedad mexicana, teniendo como encuadre dos cuestionamientos principales: 1) ¿con qué entes del mundo (objetos o personas) se relaciona la noción de artesanía?, y 2) ¿qué características discursivas (icónicas y lingüísticas) se perciben en los escritos sobre este tema? Resolver la primera pregunta es primordial porque, por la naturaleza relativa de esta noción, es injusto hablar de artesanía en abstracto; para tal empresa vamos a revisar algunas portadas de libros que tratan el tema, y algunos escritos de instituciones de gobierno. La respuesta a la segunda pregunta es importante porque se trata de los argumentos que llegan a reforzar una cierta asignación del término; consecuentemente, haremos un repaso analítico de *índices* de libros para hacer notar algunas recurrencias discursivas que respaldan su sentido común en México.

Para hablar del papel simbólico que tiene entre la sociedad la noción artesanía, nos ocuparemos de la primera pregunta: ¿a qué refiere simbólicamente la noción de artesanía? Uno de los errores comunes en que se ha incurrido es hablar en abstracto, sin especificar, tal vez porque entre los mexicanos compartimos un contexto cultural en el que no hay necesidad de abundar en el sentido del término, en tanto se cree entender a lo que se refiere: ‘objeto hecho a mano, utilitario, con algún sesgo de ornamentación’; pero esta definición abstracta de diccionario es un lugar común, pues está al alcance de todos; sin embargo, la dificultad aparece cuando nos preguntamos sobre los objetos a los que se les asigna popularmente la categoría de artesanía. Nuestro interés último es hablar de la función simbólica de la artesanía, pero no como objeto o como producto, sino como concepto o noción, y los diccionarios nos ayudan poco en este caso, porque son definiciones que están lejos de indicar lo que se percibe en el uso común. En tal caso, partiré de una perspectiva pragmática, analizando textos presentados en diferentes contextos: libros de artesanía, carteles de ferias artesanales y revistas.

2.1. Noción de artesanía.

Para empezar a desarrollar este capítulo será necesario abundar en el sentido del término artesanía, para no repetir el discurso común, desde donde se habla de ella en términos genéricos, y es que al usar la noción queda la duda sobre a qué objetos se refiere concretamente: ¿a qué objeto hecho a mano se refiere alguien cuando dice que un objeto es artesanía?, ¿a los bolsos tejidos de estambre?, ¿a los trompos de madera ofertados en los mercados?, ¿al comedor decorado con figuras de sol y luna exhibido en la Casa de las Artesanías?, ¿a la olla de barro de Santa Fe de la Laguna?, ¿a la colcha que se vende en la tienda de blancos o a la escalera de madera que acabo de hacer para subir a la azotea? Las respuestas a estas preguntas son realmente ambiguas, y es que artesanía puede hacer alusión a *la forma de producción* de un objeto, a *su utilidad*, a su *procedencia*, a su *calidad*, a su relación con lo *tradicional*, a su *autenticidad* o a su *valor económico*.

La noción es susceptible de adquirir diferentes sentidos, según la posición que asumamos cognitivamente respecto a ésta, o según el campo del conocimiento donde nos ubiquemos (sociología, antropología, política, economía, tecnología, estética, etc.). Artesanía no solo se refiere a las obras (u objetos), también se le relaciona con actividades o a un proceso de producción con una condición tecnológica específica. Este término resulta tan polivalente, que llega al grado de originar confusión comunicativa, en tanto que el escritor puede estar pensando en un objeto, mientras que su lector puede deducir que se trata de un proceso. Pongo un ejemplo hipotético: un especialista en economía quiere hacer una investigación sobre la importancia de la artesanía en Michoacán, pero para esto tiene que saber qué es artesanía; primeramente, decide consultar a un colega, quien responde: “Artesanía se relaciona con talleres familiares, que ofertan su producto de manera informal; aunque creo que la actividad se incrusta dentro del ramo de servicios, así que... no sé; mejor consulta a un especialista en la materia”. El investigador acude al sociólogo, quien le dice: “Artesanía es aquella producción de la clase popular de Michoacán en situación de pobreza”. Va entonces con un antropólogo, quien le dice: “Artesanía son los objetos tradicionales que hacen las etnias de Michoacán para su supervivencia”. Un abogado: “Según la Ley de Fomento Artesanal del Estado de Michoacán de Ocampo, en su artículo tercero, fracción VI, el Producto Artesanal es ‘la obra creada mediante la intervención del trabajo manual del artesano, como factor dominante, que no forma parte de producciones

en serie equiparables a las del sector industrial y que es considerada como una manifestación cultural y tradicional””. Por su parte, un ingeniero señala: “Para mí, artesanía es todo aquello que no se produce con maquinaria moderna ni mucho menos en serie”. El esteta responde: “Artesanía es una actividad donde siempre hacen las cosas de igual manera, y donde se hacen objetos con fines utilitarios, sin ningún interés creativo más que adornar”. Al final, el economista tiene varias opciones: acoger el postulado de algún entrevistado, hacer su propia deducción de lo que puede ser artesanía, cambiar de tema, o hablar de artesanía mezclando todo lo que le han dicho sobre el término.

Estrictamente, artesanía podría ser cualquier cosa hecha con las manos, o que por lo menos haya pasado por un proceso manual —¿y qué cosa no ha pasado por un proceso donde implique la intervención de las manos de una persona?—. Cualquier cosa tiene una utilidad, o al menos está en la posibilidad de tenerla. Cualquier cosa hecha a mano y utilitaria puede proceder de cualquier lado, no sólo del sector popular. Cualquier objeto manufacturado puede tener calidad o no, según quién sea el que lo pondere. Cualquier cosa tiene un antecedente tradicional, pero también puede tener algún rasgo diferente al que se le puede asociar con la innovación.

Entonces, ¿no hay un objeto en particular al que se imagine cuando se habla de artesanía? Nos atrevemos a decir que no hay un objeto en específico, pero sí una especie de *prejuicio invisible*, indudablemente cultural, que permite, más o menos, intuir o imaginar a lo que la expresión se refiere. Para esclarecer lo anterior y continuar con el tema principal, consideremos algunos ejemplos sobre la especificación icónica que se le ha dado a esta noción, para tratar de determinar lo que usualmente se ha designado a través de ella.

2.2. Definición tradicional de la artesanía.

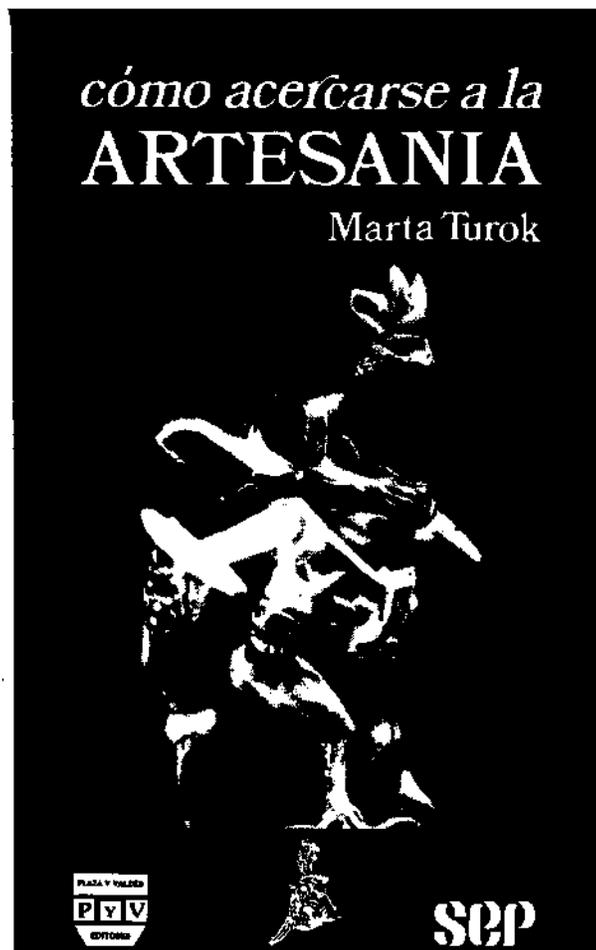
En los últimos cuarenta años se percibe en México una utilización generalizada de esta noción. Este uso común lo podemos encontrar en distintos elementos de libros, carteles, promocionales de radio y más.

En los libros, por ejemplo, en las portadas, en sus contenidos y en algunas frases, se simbolizan aspectos generales que son asociados con artesanía. Esta asociación con algo

específico del mundo no es fortuita, al contrario, es un fenómeno relacionado con la decisión del que crea el escrito (el cartel o la portada) o del responsable del diseño.

Un productor textual tiene a su disposición casi infinitas posibilidades de expresión, pero escoge, de entre todas las posibles, solamente la que le parezca más adecuada a la situación comunicativa en curso (Baugrande, 1997: 159).

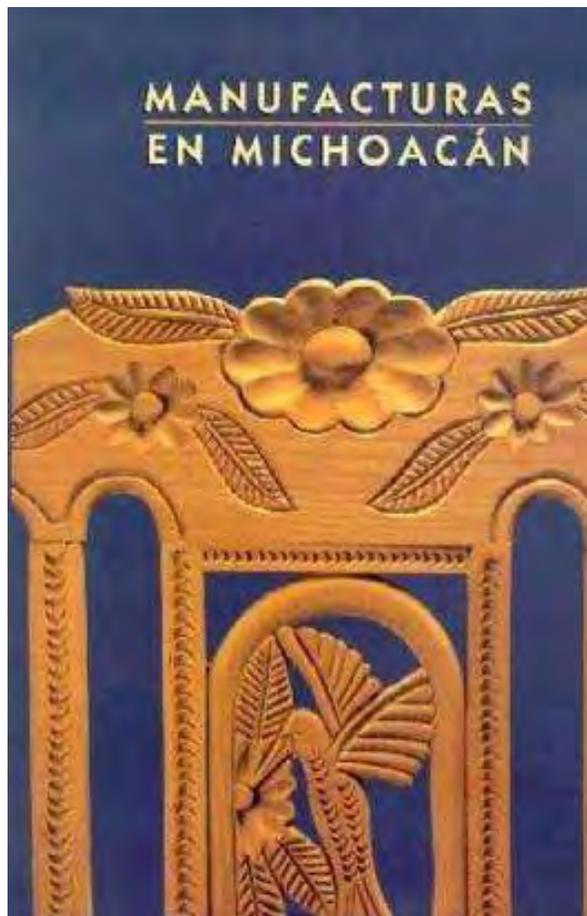
Para poner en contexto lo anterior, aunque tal vez no sea el mejor ejemplo pero sí el más visible, veamos algunas portadas de libros publicados en los últimos años en México.



Cómo acercarse a la artesanía (Turok, 1988) es uno de los libros más representativos de la teoría sobre artesanía en México. Desde su título, supone una leve

solución al dilema sobre lo que debe de entender como artesanía. Es de notar que para 1988, fecha en que Marta Turok publicó este escrito, la noción ya mantenía una connotación estable, es decir, había una cierta asociación manifiesta y generalizada con algunos objetos en especial.

En la portada se percibe una figura extraña, amorfa, entreverada con el contraste del blanco y negro de todo el conjunto. Haciendo una revisión visual detenida de la imagen, asumo que es la representación de una figura de barro, probablemente hecha por alguna persona de Ocumicho (pueblo purépecha): una figura de las conocidas como “diablitos de Ocumicho”. Si así fuera, entonces hay una asociación explícita entre las letras del título *Cómo acercarse a la artesanía* y la figura del diablito. Quien haya hecho la portada supone, entonces, que los diablitos de Ocumicho son artesanía.



Manufacturas en Michoacán se publica en 1998, con Verónica Oikión Solano como coordinadora. En este libro se hace un recorrido panorámico sobre diferentes productos que se relacionan con procesos artesanales¹² (extracción de sal, curanderas, elaboración de quesos, trabajo de alfarería, etc.) en diferentes sectores de la sociedad y no solamente el indígena. En esta obra participan diferentes especialistas sobre cuestiones de Michoacán: Agustín Jacinto Zavala, Catalina Bony, Eduardo Williams, Esteban Barragán López, Gustavo López Castro, Gerardo Sánchez Díaz, Martha Chávez Torres, Miguel J. Hernández M., Moisés Guzmán Pérez, Moisés Franco M., Patricia Moctezuma Yano, Paul C. Kersey Johnson, Raúl Arreola Cortés, Ricardo Calderón, Soledad de León Torres y Teresita de Jesús Ruiz.

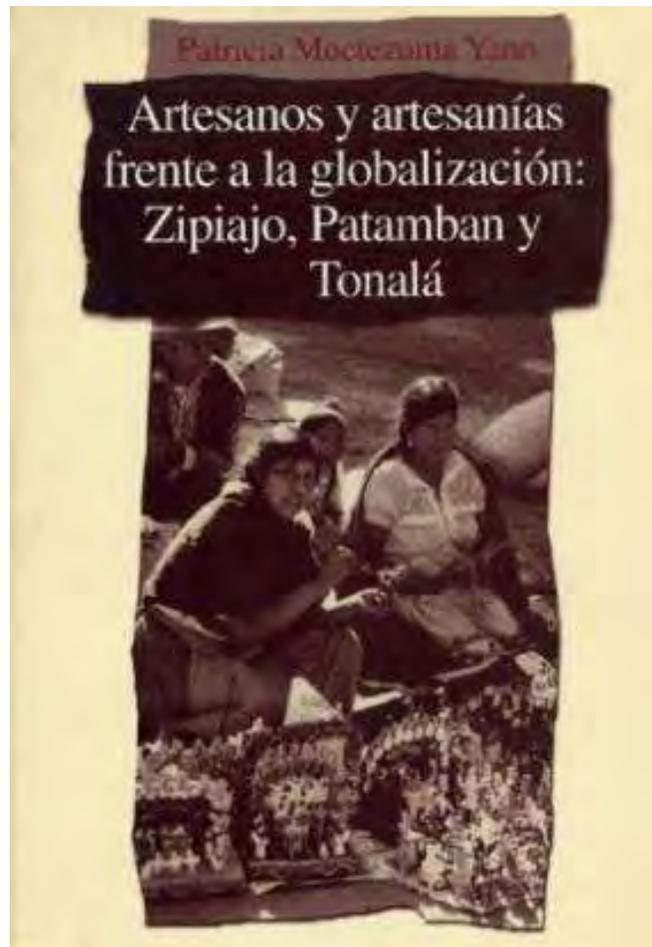
En la portada se colocó la imagen de un respaldo de una silla ornamentada con la técnica de *grabado de ñiita*¹³ y otras técnicas,¹⁴ procedente de Cuanajo (pueblo purépecha), que sobresale de un fondo azul oscuro, junto con el título del libro: *Manufacturas en Michoacán*. En un primer momento, la palabra *manufacturas* bien funciona para describir un producto hecho tanto con las manos como con maquinaria, en concordancia con la

¹² Téngase presente que aquí se toma como algo diferente a lo que se le llama *artesanía*, de lo que se llama *proceso artesanal*. El proceso artesanal lo concebimos como una etapa de elaboración de algún producto, en la que se trabaja, ciertamente, de forma manual, pero sobre todo de una manera tradicional (en un sentido amplio del término). Por esto, la idea de proceso artesanal se aplica, no solamente a un objeto sino, también, a artículos comestibles como la miel, el pulque, el tequila, las tortas; o a trabajos comúnmente manuales como una carta, un ensayo, etc. Y si fuéramos consecuentes con esto, diríamos que nuestra vida diaria está sujeta a una gran variedad de procesos artesanales.

¹³ El *grabado de ñiita*, en Cuanajo también conocido como *resacado*, es una técnica de ornamentación utilizada hasta nuestros días por algunos carpinteros del lugar. Esta técnica, junto con el tallado en bajo relieve son las predominantes. Por alguna razón, el grabado de ñiita ha caído en desuso en los últimos años, aunque en los concursos de septiembre que organiza Casa de Artesanías se le dé prioridad.

¹⁴ Otra técnica aquí utilizada es el calado con maquina caladora, visible en los contornos del respaldo y alrededor del colibrí. Lo que tratamos de hacer notar es que esta técnica ha sido adoptada por los carpinteros del lugar, no sólo para cortar tablas de madera, sino también para ayudar en la estilización del mueble. Es una técnica que sirve para calar curvadamente en espacios pequeños y cerrados, lo que permite resacar partes de las figuras; y con la cual se consigue eliminar realmente los espacios vanos y aislar los elementos ornamentales sin que dejen de estar adheridos unos con otros, dando una sensación de unidad, sencillez y limpieza.

imagen del respaldo de la silla presentada; pero al revisar el contenido de la obra encontramos que en los artículos que integran el libro es cuantioso el empleo de la palabra *artesanía*. Con esto, supongo que aquí *manufacturas* se utiliza únicamente como noción alterna al de artesanías; es decir, solamente en el título se sustituyó la palabra artesanía por el de manufacturas.



Artesanos y artesanías frente a la globalización: Zipiajo, Patamban y Tonalá, fue escrito por Patricia Moctezuma Yano (2002). Aquí la autora hace un estudio comparado de las estrategias tomadas por personas de tres pueblos distintos que elaboran productos, con respecto a la actualidad económica, comercial y tecnológica que se ha expandido a nivel

mundial: Zipiajo y Patamban (poblaciones purépecha de Michoacán) y Tonalá (población mestiza de Jalisco).¹⁵

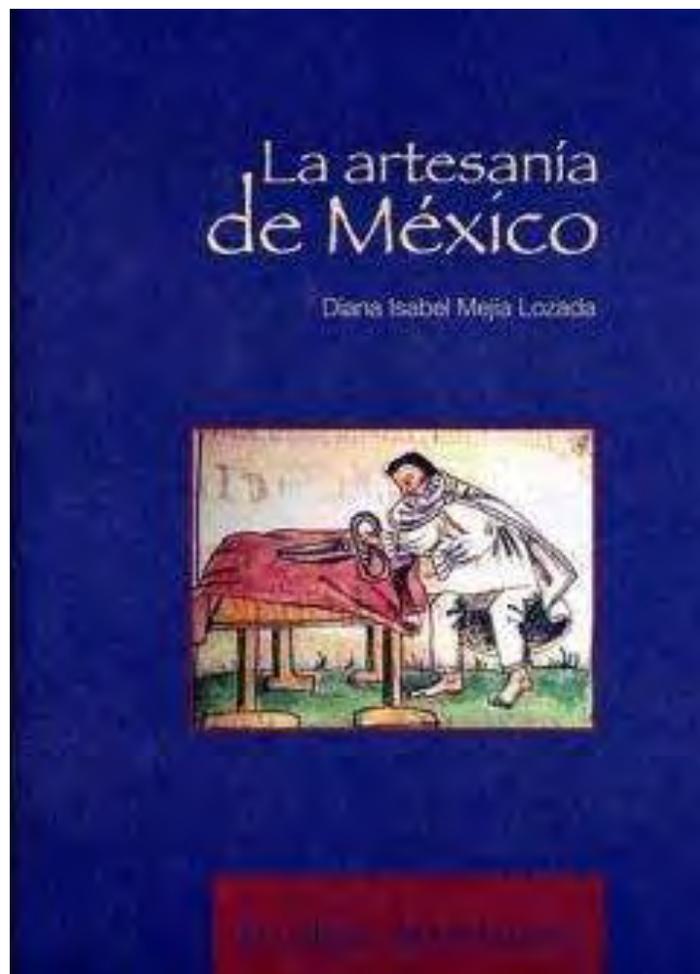
En la portada se nos muestra un fragmento de una fotografía donde aparecen tres personas de diferente edad, al parecer son una familia purépecha. Frente a ellos, en el suelo, las figuras de barro se muestran, posiblemente, en un tianguis artesanal. La portada en general remite a un álbum fotográfico; y está configurada en dos partes, como si fueran dos recortes (uno de las letras del título y el otro de la fotografía) encimados, colocados sobre una cartulina pajiza. La fotografía está en color sepia, lo que le da una atmósfera de tiempos pasados, como si hubiera sido tomada a principios del siglo XX. Lo interesante es que la foto parece incompleta, como recortada manualmente; como si la persona que la recortó no fuera la misma que la tomó, sino alguien más que se la encontró olvidada en algún lugar, y le pareció una escena llamativa del pasado indígena, importando únicamente la imagen de las dos mujeres que están exhibiendo las obras de barro.

Por una parte, la imagen de la portada logra jugar con nuestro imaginario, desde donde creemos que los indígenas ya se “extinguieron” y solamente los podemos encontrar en fotografías o en libros de historia; por otra, evoca que los indígenas de ahora, los que aún persisten, se encuentran desfasados de las nuevas reglas de mercado que ha impuesto el sistema económico capitalista a nivel mundial, haciendo ver, no solamente que los indígenas son artesanos, sino que también los artesanos (indígenas) están en problemas en esta nueva realidad global. En este tenor, el “antaño” de los indígenas es acentuado con el tono de la fotografía que, junto con las obras, suponen la existencia de una incompatibilidad —para no decir, un choque— en esta época posmoderna, donde las culturas locales están siendo asimiladas por “una cultura global”, donde los talleres familiares son hundidos por las fábricas, donde los concursos de artesanía sirven más como promoción institucional que como mercados de venta, donde los promocionales de ferias artesanales se aprovechan más como publicidad política que como máquetin de las obras.

En la portada del libro siguiente, escrito por Diana Isabel Mejía Lozada, *La artesanía de México, mutación y adaptación de un concepto* (2004), se muestra un dibujo

¹⁵Aunque Patricia Moctezuma dice que los *artesanos* de Tonalá tienen un antecedente indígena: nahuas-tonaltecas, dado que Tonalá fue un asentamiento prehispánico nahua.

conocido como *El mal sastre*,¹⁶ en el cual se reconoce una escena con cinco elementos: una persona, una mesa, una tela, una tijera y el piso.



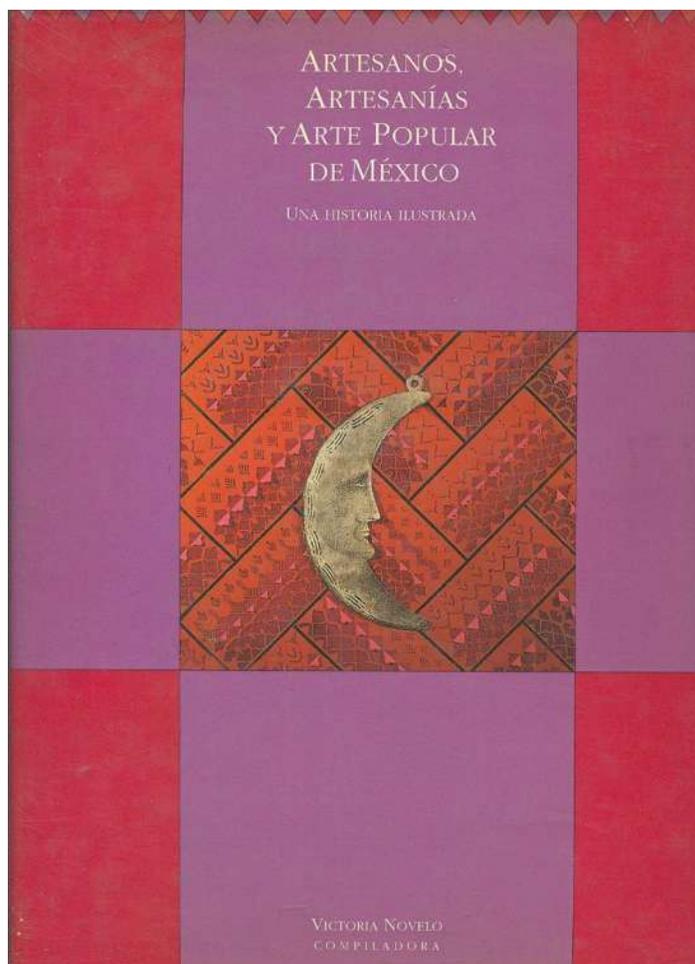
La persona parada, ligeramente inclinada, frente a la mesa, está agarrando una tijera y una manta en posición de corte. Al parecer, es una escena típica de un sastre. El personaje está vestido con un pantalón, una camisa, una capa blanca y descalzo; cabe la suposición de que se trata de un sastre indio.

Aquí también hay una asociación entre artesanía e indio, aunque en su argumentación teórica la autora niegue tal caso (como lo notaremos más adelante en los

¹⁶ La imagen de *El mal sastre* está tomada del Códice Florentino de fray Bernardino de Sahagún, así lo indica la autora en el apéndice.

apartados 2.3 y 2.8.). En cuanto al contenido del libro, se hace un recorrido muy atrevido: va desde la época prehispánica hasta la actualidad; trata de argumentar una supuesta senda recorrida por la noción de artesanía, llegando al extremo de suponer que ya desde los toltecas había nociones similares a las de artesanía y arte.

Otra especialista importante sobre el tema es Victoria Novelo que nos puede servir de ejemplo. Ella publica el libro siguiente:

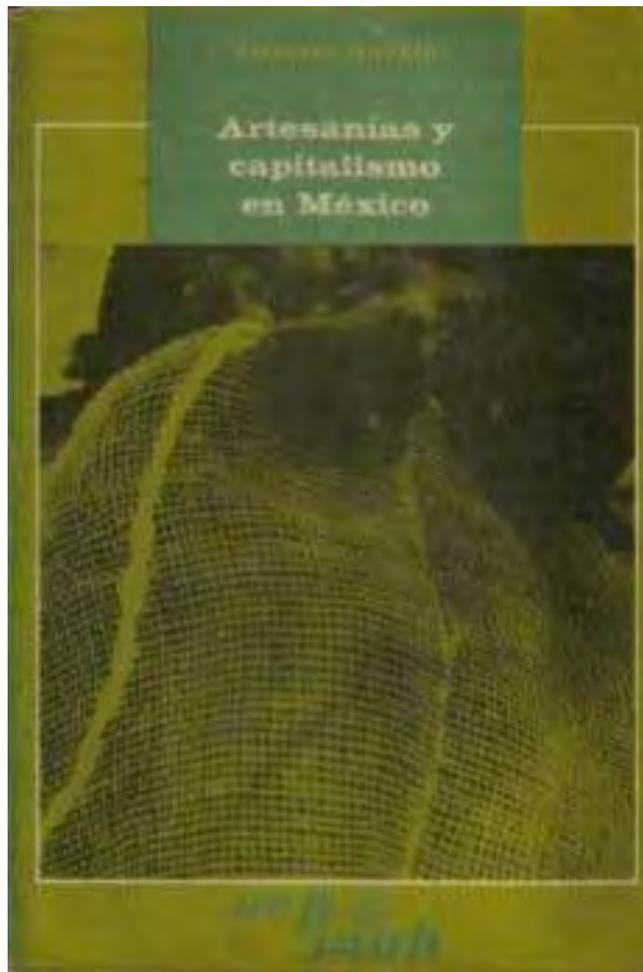


En este libro hace una compilación de fragmentos de textos que hablan sobre la artesanía y el arte popular, escritos por otros autores en diversos años del siglo XX. De esta manera, cronológicamente, pone a “dialogar” a teóricos como: Porfirio Peñaloza, Daniel Rubín de la Borbolla, Enrique Florescano, Marta Turok, por mencionar a algunos, desde diferentes puntos de vista: sociológico, artístico, económico, diversidad cultural, etc.

Proveyendo al lector de una visión panorámica de las diferentes interpretaciones sobre estos dos temas.

Aunque la finalidad del libro es hablar de arte y de artesanía, aunque es un libro de *intertextos*, aunque en la portada no presenta un objeto indígena, las pocas veces que interviene sucumbe a la inercia de tomar al indígena como prototipo de artesano.

Otro ejemplar de Victoria Novelo es *Artesanías y capitalismo en México*, publicado en 1976 por la Secretaria de Educación Pública (SEP) y por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), donde hace una reflexión, básicamente económica, de una serie de apuntes obtenidos en una estancia etnográfica en Michoacán, realizada en 1973, donde analizó las estrategias de producción y comercialización efectuadas por siete familias de dos pueblos indígenas (Capula y Cuanajo) y de dos ciudades (Pátzcuaro y Morelia).



Es un libro sin imágenes fotográficas o de dibujos al interior del contenido que ejemplifique la artesanía a la que se refiere; la única imagen es la que presenta en la ilustración de la portada. La portada exhibe una fotografía poco evidente, ya que está configurada en escala de grises, se enfoca en la maniobra de las manos de una persona adulta que, al parecer, urde un guangoche (costal de henequén) o una tela; y el único dato que presenta la autora sobre la imagen la encontramos en la página legal (contraportada) donde se detalla que es un “Diseño de Sergio Fernández Bravo, sobre una fotografía de Ruth Lechuga”.

Aunque es sabido que las portadas suelen ser de factura ajena al especialista escritor del libro, porque normalmente están a cargo de los diseñadores de las editoriales, son parte importante en la connotación de significado de un libro. En nuestro caso, aunque hace falta mostrar muchas más portadas de libros sobre el tema, suponemos que con estas muestras basta para manifestar la tendencia icónica de artesanía, mostrada como prototipo en las ilustraciones. Al parecer, entonces, esto explica parcialmente porque este prototipo se encuentra en la cognición social de México, ya que las editoriales son promotoras y reforzadoras de esta percepción.

Sobre la importancia de la portada en un libro Gérard Genette (2001)¹⁷ tiene una interesante reflexión, cuando dice que la portada solamente se relaciona con un libro, porque no es parte de su contenido textual; sin embargo, sí logra proporcionar al lector un primer indicio de lo que tratará el libro en general. En sí, la portada llega a ser una invitación para leer la obra, pero para leerla de una manera determinada.

No tratamos solamente de describir las portadas y mostrar prototipos, más bien, tratamos de revelar que dentro de los estilos de las portadas se contiene una información connotada. Al respecto, Bárbara Sanding y Margret Selting, menciona que

¹⁷ En su libro *Umbral* (publicado en francés en 1998 y traducido al español en 2001), abordó el tema de los diferentes elementos de que se compone un libro, a los que, genéricamente, llamó *palimpsestes* o *paratextos*. Según él: *El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, mas, generalmente al público* (Genette, 2001: 7). Y uno de los paratextos es la portada, la cual es importante, sabiendo que *un elemento de paratexto puede comunicar una información pura, por ejemplo el nombre del autor o la fecha de publicación, puede dar a conocer una intención o una interpretación autoral y/o editorial* (Genette, 2001: 15).

las `connotaciones` de significado pertenecen a diferentes `niveles estilísticos` indican con nitidez distintas esferas de acción, tipos de actividades, temas o `mundos sociales` dentro de una comunidad discursiva. Y estos niveles no se mezclan al azar: al hacerlo, o bien se tratan de un error estilístico, o se busca crear un significado estilístico específico (2000: 208).

La lectura que puede condicionar una portada sobre lo que es artesanía no sólo altera el significado de lo que es un objeto indígena, con ello también modeliza la percepción que tiene la sociedad mexicana sobre el indígena.

2.3. Artesanía en letra de los teóricos.

Los autores de estos libros niegan la asociación exclusiva entre indígena y artesanía; por ejemplo, Marta Turok, en la introducción de su libro *Cómo acercarse a la artesanía*, menciona:

Nuestra apreciación de las artesanías va por dos grandes caminos: el que equipara lo hecho por campesinos e indígenas con objetos de baja inversión en materias primas producidas en tiempos de ocio y alternando con la agricultura u otras actividades económicas, y el que trata de talleres establecidos (generalmente urbanos), cuya producción puede considerarse suntuaria y decorativa que, naturalmente, se regirá por otra escala de precios (1988: 9).

En este fragmento encontramos que la autora relaciona la artesanía no solamente con la sociedad indígena, sino también con el campesinado¹⁸ y con la población urbana.

Por otra parte, en las conclusiones de su libro, Moctezuma niega asimismo estar de acuerdo con la asociación indígena-artesanía:

Actualmente, conviven en México muchas tradiciones artesanas que no responden al binomio laboral complementario de agricultura-artesanía, y la artesanía como opción

¹⁸ Siendo estrictos, es difícil dar con los aspectos que pueden diferenciar al campesino del indígena. En una opinión simple, creemos que el campesino y el indígena comparten más aspectos y condiciones de los que los diferencian. Sin embargo, queda pendiente la pregunta: ¿Qué es lo que distingue al indígena del campesino? ¿Quién es campesino y quién es indígena?

laboral ya no se restringe a cierto sector social ni es exclusiva de los indígenas. Los empresarios han introducido formas alternativas de organización laboral distintas al taller familiar, han ampliado el circuito comercial, y han propiciado nuevas ramas productivas y técnicas de elaboración y decorado; algunos se han apropiado de técnicas y expresiones artísticas tradicionales, y las han perfeccionado logrando mayor grado de mecanización, y posibilitando una producción en serie con más ganancia (2002: 228).

Después se deslinda de atribuir alguna categorización al concepto, confiriendo esa responsabilidad al mismo artesano:

La variedad de actores que intervienen en la conceptualización de lo que son las artesanías y los artesanos, aunada a la dinámica mercantil de los objetos artesanales en sí mismos, dificultan una definición unívoca y totalizadora, que además resulta estéril si no consideramos la autovaloración de los productores de su oficio y sus creaciones, ya que los artesanos adecuan sus estrategias a las condiciones del sistema, pero también a sus necesidades personales, familiares, comunitarias, etcétera.

La definición de los artesanos y sus creaciones no puede ser una categorización estática ajena al contexto sociohistórico. El futuro de las artesanías de Zipiajo, Patamban y Tonalá, como el de muchas tradiciones artesanas del país, estará sujeto a una serie de factores interrelacionados, y cada productor y entidad artesanal desarrollará ante la globalización nuevas potencialidades, estrategias, desigualdades y condiciones en relación al comercio y la producción, lo cual condicionará la identidad laboral en la preservación de un oficio tan antiguo en la historia ocupacional, cultural, artística y económica de México (Moctezuma, 2002: 229).

Por su parte, Diana Isabel Mejía Lozada expone en las conclusiones de su libro aspectos importantes sobre el uso de la noción; entre lo mucho que dice, expresa:

El significado que se tiene hoy en el país del concepto artesanía no remite a una fuente exclusivamente indígena, ni en cuanto a sus productores ni en lo que toca a su significado simbólico, no sólo por el profundo mestizaje cultural que conforma el crisol de la identidad mexicana, también por el hecho de que hoy la artesanía como objeto de la cultura material atraviesa un momento importante debido a su inserción dentro de un sistema económico que constantemente la coloca en una difícil situación de sobrevivencia tanto por ser un

objeto de la cultura material como por su carácter simbólico. Aun en medio de complejos *impasses* tecnológicos y económicos, es destacable el hecho de que la producción artesanal se continúe viendo como un elemento simbólico de la identidad nacional, sobre todo por los grupos encargados de continuar con la tarea de “construir” una imagen de México frente al extranjero. Es relevante también que en el discurso de estos grupos la imagen moderna, civilizada y cosmopolita de México del siglo XXI se construya con significados de arraigo en los contrarios de tal fachada, uno de estos significados es precisamente el del concepto artesanía (2004: 145).

En este fragmento deja en claro su consideración sobre la artesanía, relacionándola con la fachada de una identidad nacional más que con indígenas. También, más adelante, con un lenguaje propio de la teoría semiótica de Yuri Lotman, Mejía Lozada menciona su tesis principal:

El contenido semántico del concepto artesanía es producto de un proceso semiótico donde dos semiósferas específicas se fusionaron dando lugar a una tercera con características distintas de sus orígenes pero conservando importantes elementos de las mismas (2004: 145).

La autora propone que la noción actual de artesanía es el resultado de la hibridación de dos conceptos: uno de cultura indígena tolteca y otro de cultura española. Tal vez no pone el énfasis en que los indígenas no son y no fueron solamente un grupo (los toltecas), sino un sinnúmero de culturas, entre las cuales los puntos de vista sobre lo utilitario y lo ornamental pudieron ser muy diversos. Además, los indígenas han estado sujetos a una situación de colonización constante por la cultura occidental (o, para que se entienda, por los conquistadores o colonizadores europeos), lo cual obsta mucho para que hubiera podido darse una influencia fuerte de las sociedades indígenas capaz de pesar y equilibrar sobre el pensamiento español, y propiciar un pensamiento híbrido.

Lo curioso en todo esto es que, aun cuando los teóricos aclaren en sus libros que la artesanía no es una actividad únicamente indígena, esto queda como una nota protocolaria nada más, porque a lo largo de sus argumentaciones suelen aludir casi exclusivamente a los objetos de las sociedades indígenas, como método de ejemplificación icónica de la noción

que están tratando. Este procedimiento es repetido, por lo menos, entre los teóricos de México.

Se percibe, entonces, una clara contradicción entre la postura teórica y el fenómeno a ser estudiado. Lo que se niega teóricamente, se reafirma prácticamente. El teórico cae en el estereotipo que limita la artesanía a lo indígena, y asume la posición encontrada en las portadas de los libros. Se manifiestan en un mismo texto, posiciones enunciativas contrapuestas debido a que la noción de artesanía se encuentra problematizada. El estereotipo del que hablamos se plasma como una estructura ideológica.

Aquí queda un par de preguntas que tal vez se responderán en otro momento: ¿Por qué se habla de artesanía recurriendo a la citación (escrita, fotográfica, filmica o gráfica) de sociedades, objetos, técnicas y diseños indígenas? ¿Se puede hablar de artesanía sin remitirse a las obras de indígenas?

2. 4. El indígena como artesano en la ley.

La relación indígena-artesanía se manifiesta indirectamente también en el siguiente fragmento de la *Ley de Fomento Artesanal del Estado de Michoacán de Ocampo* del año 2000, en el capítulo diez, artículo 33, que trata sobre el proceso productivo artesanal:

El Titular del Poder Ejecutivo, a través de la Casa de las Artesanías, y considerando la opinión y aportaciones del Consejo, apoyará el rescate, preservación, fomento y desarrollo de la artesanía michoacana, privilegiando el respeto a las diferencias culturales de sus creadores, la libre determinación de las comunidades y organizaciones, y la conservación de los ecosistemas en el aprovechamiento de los insumos para la producción.

Llama la atención la expresión:

privilegiando el respeto a las diferencias culturales de sus creadores.

Sospechamos que se está refiriendo a indígenas, en tanto que socialmente se atribuye que los indígenas son culturalmente diferentes al *utúsi*,¹⁹ y es menester de éste, respetarlos. Es a este sector indígena, al que se le cataloga como *sus creadores*, que, según esta ley, se les *apoyará* para el rescate, *preservación, fomento y desarrollo* de sus obras.

En el fragmento:

la libre determinación de las comunidades y organizaciones.

Es posible que se asocie con las comunidades y organizaciones indígenas, a las cuales, se les intervendrá privilegiando la *libre determinación*²⁰ de los pueblos y organizaciones indígenas.

Otro ejemplo en donde se hace mención directa de que el indígena es el artesano —en este caso, creador de arte popular— lo encontramos en el apartado cinco de la convocatoria del Concurso del Gran Premio Nacional de Arte Popular 2014, en su XXXIX edición,²¹ y dice lo siguiente:

Los participantes podrán presentar piezas según las siguientes características:

- Diseño, técnica y materiales tradicionales.
- Piezas de innovación que conserven elementos, técnicas y materiales de los grupos indígenas que las producen.

¹⁹ Palabra usada entre la gente purépecha con la que se refiere a la gente que no es purépecha (ya sea porque no vive en un lugar indígena purépecha, porque no porta o manifiesta signos purépecha, porque no habla la lengua purépecha o porque no se asume como purépecha). En algunos lugares la palabra *Utúsi*, es similar a la palabra *Utúsi*, aunque con un sentido diferente: *utúsi* tiene un sentido positivo, mientras que *turúsi* tiene un sentido negativo. Una noción contraria al de *utusí* es *Juchá anapu*, porque alude a lo que es de nosotros: nuestro pueblo, nuestra lengua.

²⁰ Nótese que la noción de *Libre determinación* ha estado presente, primero dentro de la teoría marxista, y después, en el contexto del movimiento de Liberación Nacional del EZLN, específicamente, dentro de los requerimientos que el movimiento ha legitimado para los pueblos indígenas.

²¹ Concurso organizado por La Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL); a través del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART); Fomento Cultural Banamex, AC; la Fundación Roberto Hernández Ramírez y la Fundación Alfredo Harp Helú. La convocatoria completa se presenta en el anexo II de la tesis.

–Obras de rescate de piezas antiguas, brindando información sobre el origen, materiales, procesos de trabajo y diseño del original.

–Para la Categoría Rebozos la pieza se inscribirá registrando el nombre de la persona que elaboró el lienzo así como el nombre de la persona que tejió la punta o rapacejo.

En la tercera oración de esta muestra vemos que dice:

piezas de innovación que conservan elementos, técnicas y materiales de los grupos indígenas que las producen;

evidentemente, al decir: *los grupos indígenas que las producen*, se están refiriendo a indígenas que supuestamente crean un arte popular (normalmente arte popular se usa como sinónimo de artesanía, pero esto lo retomaremos en el apartado 2.6.). Hay muchos más detalles por considerar en este fragmento, pero ahora atañe únicamente demostrar que hay una recurrencia a asociar la artesanía con las sociedades indígenas.

Diremos entonces que el uso tradicional de esta noción alude, típicamente, al contexto indígena. En este caso, cuando en una conversación o en un escrito, percibimos la palabra artesanía, inmediatamente inferimos, no sólo al objeto, también el escenario y otros aspectos conjeturados sobre indígenas. Empezamos a crear expectativas de lo que va a decir el texto (palabras,²² frases,²³ asociaciones,²⁴ etc.), porque de alguna manera, los mexicanos nos trasladamos imaginariamente al mundo que se abre con la noción en cuestión. Pero, podríamos decir que esta activación del *contexto indígena*, no es en sí un contexto que se conozca personalmente por el mexicano común, sino que solamente se intuye, gracias a la Secretaría de Educación Pública (SEP) y a las diferentes personas que se han encargado de

²² Comunidades, tradicional, desarrollo, evolución, oficio, arte popular, mercado, costumbres, ritual, cosmovisión, utilitario, etnia, espiritual, innovación, capitalista, suntuario, patrimonio, etc.

²³ Verdaderas obras de arte; relación entre sociedad, hombre y naturaleza; diversidad cultural de México; revolución industrial; economía de autoconsumo; instrumentos tecnológicos rudimentarios; taller artesanal; grupos étnicos; etc.

²⁴ Objeto de material barato; reminiscencia del atraso tecnológico; iconos de lo rural; evocación a lo utilitario; lo mal hecho; etc.

describir los mundos de diferentes sociedades indígenas: teólogos, filósofos y antropólogos.²⁵

Saber que tradicionalmente la artesanía se le asocia con sociedades indígenas tiene un fondo interesante en el cual podemos abundar y encontrarnos con un manantial de aspectos que nos permitirán distinguir de mejor manera la función social de la artesanía.

Por lo anterior, y siguiendo el hilo a que nos está llevando la investigación, en este capítulo estaremos transitando por el contexto de las sociedades indígenas al momento de hablar de la noción de artesanía, y aunque parezca que estamos reproduciendo el discurso tradicional, lo hacemos solamente porque estamos analizando el uso popular que se tiene en México; sin embargo, esto no quiere decir que estemos de acuerdo, al contrario, con una mirada crítica, aquí se propone el uso de la noción de *objeto cultural* como alternativa para nombrar a las obras de indígenas (véase el apartado 2.5.2).

2.5. Artesanía: una noción confundida.

Ya hemos percibido que artesanía se relaciona directamente con las sociedades indígenas; ahora, queda por aclarar los aspectos específicos de los objetos de indígenas con los que se asocia, y es que éste es otro de los inconvenientes del uso de esta noción. Los especialistas en el tema no se han puesto de acuerdo y pasan de largo sin mostrar algunas especificaciones al respecto. Con cuáles de los siguientes aspectos de la obra del indígena se relaciona artesanía:

- con el objeto o con la actividad,
- con lo utilitario, con lo ornamental o con lo manual,
- con lo propiamente indígena o con lo parecido al *utúsi*,
- con lo que consume el indígena o con lo que vende al *utúsi*.

Desde el punto de vista etnográfico, hay un sinnúmero de implicaciones que intervienen en la producción de objetos hechos de una sociedad indígena, y no son iguales a las de otra

²⁵ En lo que se refiere a los objetos de las sociedades indígenas, el Instituto Nacional Indigenista, y sus especialistas son quienes se han encargado de catalogar, administrar y suministrar una cierta imagen del contexto indígena, hacia el sector no-indígena. A lo largo del capítulo y en el siguiente de esta tesis encontraremos diferentes referencias y ejemplos específicos de la labor del INI.

sociedad igualmente indígena. Esta situación queda más clara con la teoría del *Dominio Cultural* propuesta por Guillermo Bonfil Batalla, donde nos dice que una sociedad en proceso de colonización existe y transita, según su grado de dominio de su cultura propia (valga la redundancia), por una de las siguientes cuatro etapas:

- a) cultura autónoma,
- b) cultura enajenada,
- c) cultura apropiada,
- d) cultura impuesta.

Estas cuatro etapas están divididas horizontalmente en dos: el de los *elementos culturales* y el de las *decisiones*, en donde cada apartado tiene dos opciones: *propias o ajenas*. El esquema que nos muestra el antropólogo para entender su propuesta es el siguiente:

Elementos Culturales	Decisiones	
Propios	Propias	Ajenas
	Cultura AUTÓNOMA	Cultura ENAJENADA
Ajenos	Cultura APROPIADA	Cultura IMPUESTA

Las sociedades indígenas de México, a las que se les relaciona con la noción de artesanía, son sociedades en proceso de colonización y que se encuentran en alguno de estos cuatro estadios. Las culturas de estas sociedades no están homogéneamente colonizadas, lo cual ocasiona variación de objetos, actividades, procedimientos, técnicas, ideas, materiales, etc., a los que se les llama genéricamente artesanía.

Esto es, pues, parte de la crítica. Es muy atrevido, incluso falta de rigor, el hecho de hablar de artesanía sin especificar a qué aspecto del mundo indígena se pretende remitir.

Para explicar mejor esta idea, es menester analizar detenidamente algunos aspectos contextuales de un pueblo y de sus obras; por tal motivo, tomaré como modelo de análisis dos pueblos de la sociedad indígena purépecha: Ahuiran y Cuanajo, y a algunos de sus objetos culturales.

2.5.1. Contexto de Ahuiran y Cuanajo.

Ahuiran y Cuanajo son dos pueblos pertenecientes a la cultura purépecha, que por diversas circunstancias han tenido una asimilación diferente de la tradición cultural española.

La sociedad purépecha está constituida por varios pueblos, cada uno con diferente grado de dominio de la tradición cultural purépecha y de la tradición cultural española. Algunos manifiestan rasgos de ser más o menos purépecha y otros de estar más o menos españolizados. Para abundar en esta difusa idea hagamos una pregunta explícita: ¿Qué etapa de dominio cultural se encuentran Cuanajo y Ahuiran?

Obviamente, cualquier cosa que podamos decir sobre esta pregunta va a quedar en simple suposición porque parten de mis observaciones como habitante de tales pueblos y no de estudios científicos; sin embargo, veamos lo siguiente. En el caso de Ahuiran, se le puede considerar como un pueblo de alto uso (para no decir dominio) de la tradición cultural purépecha y poco uso de la tradición española tradicional: lo que podría suponerse como una *cultura apropiada*; a Cuanajo se le puede catalogar como un pueblo con poco uso de la tradición cultural purépecha y alto uso de la tradición española: podría tratarse entonces de una *cultura impuesta*.²⁶

Las circunstancias condicionantes para que estos dos pueblos mantengan diferente grado de poder sobre la cultura purépecha son distintas. Empecemos por lo más visible: el entorno etnográfico de uno y otro pueblo: Ahuiran colinda con Cheranástico y Cherán (al norte), con Cheráto (al sur), con Nurío (al poniente), con Paracho (al oriente). Cuanajo colinda con Tupátaro (al norte), con Santa Juana (al sur), Canacucho (al este), con los Posos y la Vitela (al oeste), el Refugio, las Crucitas, Condembaro (al sureste), con Pueblo Nuevo (al noreste).

Los pueblos circundantes de Ahuiran son, en su mayoría, purépecha, a excepción de Paracho (constitucionalmente, es la cabecera municipal) que es un pueblo de tradición

²⁶ Estas categorizaciones no deben de ser entendidas a secas, habrá que hacer una investigación a fondo para detectar en qué aspectos se aplica lo dicho y en qué no; recordemos que una cultura se compone de características múltiples y no solamente de la lengua: la vestimenta, la comida, los utensilios (de cocina, de siembra, de transporte, etc.) tipos de juegos, normas, necesidades, etc. Habrá situaciones en que Ahuiran esté en una situación de *Cultura Autónoma* y habrá otras en que esté en situación de *Cultura Impuesta*; de igual manera Cuanajo.

española que hasta hace medio siglo eran bilingües;²⁷ mientras que los pueblos que rodean a Cuanajo son rancherías de asentamientos con una tradición española. Este simple aspecto nos puede decir mucho del grado diferente de pérdida de la cultura purépecha por parte de estas dos sociedades. Una cultura se conforma o se va formando, no únicamente en la dialéctica a nivel de los individuos, sino también a nivel de los pueblos vecinos, en tanto se trenzan relaciones comerciales, lúdicas, religiosas, escolares, políticas, amorosas, que desembocan en el acuerdo o en el desacuerdo.

Otro aspecto a considerar es la estancia del no-indígenas en pueblos indígenas. Por ejemplo, en Cuanajo hay mucha gente indígena y gente que no (ellas mismas se asumen como no-indígenas). Estas últimas, proceden de ranchos vecinos, que en diferentes años han llegado a vivir en el pueblo,²⁸ algunos descendientes de hacendados, otros de caporales y arrieros, otros más de soldados que participaron en la invasión francesa, en la revolución mexicana y en la guerra cristera; se instalaron en la plaza del pueblo y en las calles principales —siempre con intenciones comerciales, ya sea para intermediar con maíz, trigo, avena, cebada, o animales, para poner molinos de nixtamal, tienda de abarrotes, de carnes, artículos de vestir y ferreterías, y actualmente han sido atraídos hacia la compraventa de muebles—; su poder simbólico, económico y político dentro del pueblo es considerable con respecto al resto de la población, mayoritariamente indígena.

Posiblemente, el poder simbólico y político acumulado a lo largo de varias décadas por parte de los no-indígenas haya sido un factor también para que la identidad indígena local se haya minado, en beneficio de la identidad de tradición españolizante, acarreada por los mestizos²⁹ y respaldada por las instituciones de estado (iglesia católica, jefatura de tenencia y las escuelas primarias y secundaria).

²⁷ Según Don Abel Ramos Pascual, de 70 años, habitante de Ahuiran, las personas mayores de edad de Paracho hablaban purépecha cuando él tenía 15 años, aproximadamente. Este fenómeno es similar al que pasaba en Cuanajo, donde los abuelos de las personas que ahora se asumen como no-indígenas, hablaban igualmente purépecha y español. Estos casos pueden ser explicados por el intercambio comercial de aquel momento, donde mestizos e indígenas tuvieron que aprender las dos lenguas para poder negociar sus productos.

²⁸ Queda abierta la duda sobre los motivos de esta migración de no-indígenas hacia Cuanajo.

²⁹ Este aspecto es sumamente interesante porque, al igual que en Paracho, hasta hace 60 años, los mestizos de entonces hablaban español y purépecha. Pero, por razones aún no investigadas, fue disminuyendo el uso de la

2.5.2. El objeto cultural³⁰ de Ahuiran y Cuanajo.

Por la etapa cultural en que se encuentran los dos pueblos, preguntémosnos: ¿cuáles son las características de las obras producidas en cada uno de estos dos pueblos? Evidentemente, el rasgo principal para ver el grado de dominio cultural es el uso de la lengua purépecha o tarasco, pero para este caso, nos remitiremos al tipo de objetos culturales³¹ elaborados en estos pueblos para hablar de los grados de enajenación cultural:³²

- a) En Ahuiran se hacen rebozos para mujer, instrumentos musicales, guaraches, juguetes de madera y pilares de madera tallados.³³
- b) En Cuanajo se hacen muebles de madera, prendas de lana tejidas con telar de cintura: fajas y morrales; se cosen o adornan con punto de cruz los mandiles y huanengos.³⁴

lengua indígena. Esto no quiere decir que en Cuanajo ya no se hable purépecha, porque las personas mayores de 40 años, aproximadamente, lo entienden, y la usan en lugares, circunstancias y con personas específicas.

³⁰ Para no abonar al discurso hegemónico que nombra a las obras indígenas como artesanía, aquí, cuando requiera nombrar a la obra de indígenas las mencionaré como objeto cultural (Edmond Cros, 1986) o como *obra*. Notemos que esta noción de *objeto cultural* no se refiere a las obras de los indígenas únicamente, sino que hace alusión al conjunto de obras que cualquier grupo humano puede crear o hacer, y que forma parte de su cultura, pero que a la vez, este *objeto cultural* forma parte de la cultura humana en general. Esta noción de *objeto cultural* nos permitirá ubicar la producción objetual de los indígenas en un punto medio y universal, y no caer en los dos extremos comunes: a) devaluar las obras de indígenas como artesanía, o b) idealizar las obras de indígenas como arte.

³¹ La idea de *objeto cultural* no debe confundirse con la noción de *Cultura material*. Cultura material es utilizada por los antropólogos para referirse a los objetos mínimos indispensables que requiere una familia campesina para subsistir en su medio. Objeto cultural pretende ser una noción omniabarcante, mientras que Cultura material es una noción especificante.

³² Aclaremos que cuando se menciona la frase enajenación cultural, no se está considerando el grado de poder político o el grado de disidencia político-cultural, simplemente se alude a una asimilación a la tradición cultural española. Es decir, el grado de asimilación no implica una correspondencia con el grado de confrontación con la cultura colonizadora.

³³ Estas últimas cuatro actividades la desarrollan los hombres. Pero no hay que confundir, porque dependiendo de la edad y tradición familiar, los hombres de Ahuiran trabajan en Estado Unidos, algunos otros en el cultivo del campo, el comercio, entre otras actividades.

Mencionemos que los rebozos son más conocidos en Ahuiran, mientras en Cuanajo son los muebles.

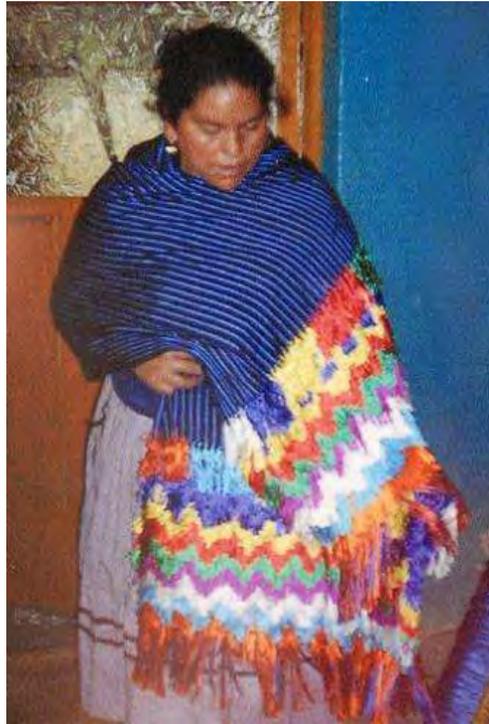


En esta imagen vemos a una niña portando el rebozo más común de las mujeres purépecha (de estambre, de color azul marino con líneas delgadas color negro y blanco). Este rebozo típicamente purépecha es producido en Ahuiran³⁵ y se consume por las mujeres de la sociedad purépecha de las cuatro zonas: el lago de Pátzcuaro, la cañada de los once pueblos, la sierra y la ciénega de Zacapu. Aunque también se produce con la técnica del telar de cintura en otros sitios como Angahuan, los rebozos de Ahuiran mantienen su importancia por ser piezas distintas: consistencia firme, textura fina, gusto inteligente en la combinación de colores, tejidos novedosos en el rapacejo.

³⁴ Prenda de vestir para dama. Camisa que usan las mujeres purépecha. En algunos pueblos indígenas únicamente se usan en ocasiones especiales: fiesta patronal, una boda, un bautizo, visita de algún candidato político, etc.

³⁵ Este tipo de rebozos los hacen las mujeres mediante el telar de cintura con diferentes materiales (estambre, lana, articeña, algodón y seda).

En Zamora y en algunos pueblos del Estado de México se elaboran también rebozos, pero mediante máquinas, lo que hace que se vendan a mitad de precio que los de Ahuiran. Por tal situación, los rebozos de maquina se utilizan para uso diario mientras que los de telar de cintura para eventos especiales.



Como parte de los concursos del rebozo, celebrados en Ahuiran, se elaboran variedades de ellos, con características distintas al tradicional; así, por ejemplo, en la imagen anterior vemos a la señora Berta Silva Huipe, oriunda de Ahuiran, mostrándonos un rebozo con características tradicionales, donde la novedad es que está hecho de articela y se le incorporó “tela seda” o “hilo seda” de diferentes colores en las puntas del rebozo; así mismo, en la imagen siguiente vemos a doña María de los Ángeles Rodríguez Bautista, también de Ahuiran, portando un rebozo poco usual, no solo por las puntas de hilo seda sino también por el color amarillo con rayas azules, un modelo fuera de lo común.



En estas dos fotos vemos a personas portando rebozos de diferente estilo, color y material, hechos especialmente para concurso, aunque es de saber que también pueden ser usados en ocasiones especiales por las mujeres de Ahuiran.



Los instrumentos musicales así como los juguetes de madera los fabrican los hombres. Son pedidos de talleres de Paracho elaborados a destajo en Ahuiran. El proceso fabril normal de una persona en Ahuiran es cortar, ensamblar y armar, porque la pintura y el brillo están a cargo de otros trabajadores en talleres de Paracho. La cantidad de instrumentos y de juguetes, el estilo, y el costo lo ha asignado el dueño del taller.



En Cuanajo, el mueble lo consume, principalmente, las personas de Pátzcuaro y de Morelia, aunque también tiene demanda por intermediarios de localidades más lejanas de Guanajuato y Jalisco. El mercado del mueble lo comparte, al menos a nivel local, con Opopeo y con Pichátaro. Aunque el estilo, la técnica, el material y otros aspectos, distinguen al mueble de uno y de otro lugar. Posiblemente, el éxito del mueble de Cuanajo se deba a que es un pueblo cercano a Morelia (principal ciudad de Michoacán), en comparación de los otros dos pueblos.



En estas dos fotos anteriores encontramos variedad en cuanto al tipo de acabado, estructura, técnica, y material. En la primera foto, se muestra un juego de sillones de

madera de áile³⁶ sin figura, solamente la que se consigue por su estructura; en la segunda vemos una cajonera de madera de pino, de estilo tablerado y con un acabado de chapopote y cera.



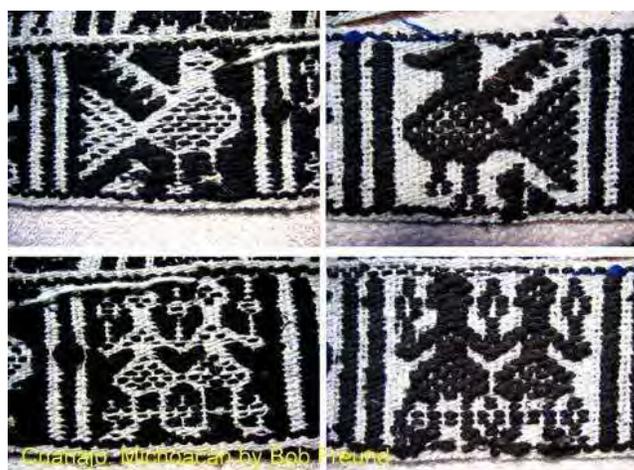
En esta tercera foto tenemos un baúl de madera, ornamentado de una manera muy particular, ya que integra técnicas: tradicionales (grabado de gubia; ensamble de cola de pato; torneado de patas) y recién adoptadas (calado; tallado en bajo relieve; pintura de acrílico; entintado); figuras: tradicionales (flor intermedia y dos hojas laterales; flores reticuladas de su centro) y recién adoptadas (el pavorreal, los tallos, las volutas; figuras pintadas de colores).

Como hemos mencionado, en Cuanajo también hay personas que elaboran fajas y morrales de lana, principalmente mujeres del lugar.³⁷ Las obras son consumidas por mujeres del lugar (en fiestas patronales para regalar a los capitanes,³⁸ músicos, etc.) y por los turistas en tianguis artesanales. En cuanto a los delantales o mandiles, la mayoría de mujeres los hace, básicamente para consumo personal.

³⁶ Áile es el nombre con que se conoce en Cuanajo a este tipo de madera.

³⁷ Para una información detallada de esta actividad y su proceso, véase Nakao, Keiko (1979): *Weavers of Cuanajo: Technical Analysis of tarascan weaving*. California: University of Redlands.

³⁸ Personas que toman el compromiso de juntar dinero de casa en casa, durante todo el año para pagar la banda y el castillo en diferentes fiestas: el día 8 de septiembre, 8 de Marzo, 19 de marzo, etc.



En esta imagen vemos cuatro fragmentos de figuras de una faja (dos positivos y dos negativos), elaboradas por medio del telar de cintura. La primera es un ave, vista desde el lado negativo de la faja; la segunda es un ave vista del lado positivo; la tercera es un par de personajes expuestas del lado negativo, y la tercera es la misma imagen que la anterior pero en positivo. Otra figura recurrente es el *púki*, personaje cuadrúpedo que representa a un león.



En la foto observamos a mujeres de Cuanajo, sentadas frente a la jefatura de Tenencia del lugar, posiblemente en un evento cívico o gubernamental, donde acudieron con su traje purépecha de gala. Hay dos tipos de delantales: el nuevo modelo: fondo blanco con figuras de ramos de flores; y el tradicional: fondo oscuro con figuras de color blanco o amarillas. Ambos tipos de delantales hechos con la técnica de punta de cruz. Nótese que la mayoría de mujeres traen rebozos hechos a máquina.

Hasta aquí, hagamos una comparación entre los productos hechos en Ahuiran y en Cuanajo, para ver sus similitudes y sus diferencias; esto para demostrar que artesanía ha sido manejada de una manera fácil y hasta cómoda por los teóricos, en tanto que no abundan en esto.

Encontramos que tanto las obras del pueblo de Ahuiran como las obras del pueblo de Cuanajo son diferentes, no solamente por obvias razones, sino, sobre todo, porque unos se consumen al interior de la cultura indígena y otros no; unos se venden y otros se intercambian; unos siguen lineamientos indígenas y otros del *utúsi*; unos son tradicionales y otro de diseño nuevo. Y a todo esto se le relaciona con la noción de artesanía, no solamente por el *utúsi* sino también por las mismas personas de Ahuiran y de Cuanajo.³⁹

Retomando la pregunta anterior, ¿cuáles son las características adquiridas de las obras producidas en cada uno de los dos pueblos, según su grado de enajenación cultural? Diremos que el rebozo de Ahuiran es una prenda de amplio arraigo en la sociedad purépecha, que tiene su condicionante en la técnica con que se elabora: el telar de cintura, por lo cual puede cambiar en el material, en el color y en los tejidos de las puntas (esta condicionante aplica para la hechura de las fajas y de los morrales de Cuanajo). La tela con que se elabora el huanengo, el mandil y la nahua no son producidas por el/la purépecha, las mujeres únicamente compran la tela y la cortan a la medida y la ornamentan, para después armar la prenda; es aquí donde las mujeres pueden innovar: en el corte y en la ornamentación. Pero la innovación de estas prendas es limitada, por una parte, por las prendas del momento (lo de moda y lo tradicional) y, por otra, por las técnicas aplicadas en la factura.

³⁹ Sin olvidar que en diferentes momentos, diferentes personas de estos pueblos se han referido a sus objetos como arte, lo cual indica la permanente influencia lingüística y teórica del *utúsi* hacia las sociedades indígenas.

En el caso del mueble de Cuanajo, la situación es distinta, en tanto que las condicionantes culturales y técnicas que limitan al rebozo, a los huanengos, las fajas y los delantales no son tan marcadas. Si bien es cierto, para hacer un mueble, el carpintero tiene que asumir un protocolo para los ensambles básicos, pero estos ensambles pueden dar oportunidad para inventar opciones distintas de hacer un objeto de madera, esto sin mencionar el universo disponible para ornamentarlo en su superficie. La tecnología para trabajar la madera es abundante y variada, entonces se puede hacer prácticamente cualquier cosa que se imagine.

Por tal motivo, los carpinteros de Cuanajo han experimentado diferentes maneras de hacer muebles, básicamente porque el utúsi comprador les propone diseños nuevos. No así, las prendas de mujer que hemos mencionado; no es común que otras mujeres lleguen a Ahuiran y les propongan un diseño distinto, o que las mujeres de Ahuiran consigan instrumentos tecnológicos para elaborar rebozos de diferente estructura.

Se podría decir que los muebles demuestran que Cuanajo —o mejor dicho, los carpinteros de Cuanajo— están atravesando por un momento de enajenación cultural denominado *Cultura Impuesta*. Mientras los rebozos, huanengos, nahuas, fajas, morrales —o mejor dicho, las mujeres de Cuanajo y Ahuiran que elaboran estas prendas—, muestran que hay una transición por la *Cultura apropiada*. Notemos que entre los utúsi hay más diseñadores de muebles, más ingenieros pensando para hacer máquinas para la elaboración de muebles, no así, con respecto a la prendas de uso indígena, lo que implica mayor influencia enajenante para Cuanajo.

Los objetos están sujetos al grado de enajenación cultural de la sociedad productora. Así, estos ejemplos nos dan la pista que el mueble de Cuanajo está más influenciado por el utúsi que las otras prendas mencionadas, porque los carpinteros están sujetos a la creatividad ajena mientras que las reboceras están sujetas a su propia creatividad.

Para finalizar esta parte, quedan pendientes algunas preguntas: ¿a pesar del grado del cambio cultural del indígena, la adopción de tecnología para elaborar sus productos, la innovación en los diseños de los objetos, sus obras siguen siendo artesanía? ¿Por qué seguir nombrando artesanía a algo, cuando en otros lados se le llama mueble, chal, guitarra, utensilios de cocina, ropa de vestir, etc.?

Será necesario distinguir entre lo que es y no es artesanía para enderezar prejuicios y contribuir a que las políticas de gobierno respeten aspectos del indígena, o que simplemente se reconozca en su justa dimensión la variedad del mundo indígena.

2.6. Artesanía o arte popular.

De entre las confusiones, agreguemos la que se da entre artesanía y arte popular, que normalmente se refieren a lo mismo: a las obras de la clase popular (en donde también se incrustan a los indígenas).

Para mostrar que esta confusión lleva más de 40 años, veamos un fragmento del libro *Arte Popular de México*, redactado en 1981 por el señor Porfirio Martínez Peñaloza, donde se parafrasea una idea de José Rogelio Álvarez:

José Rogelio Álvarez, en la introducción a su libro *Vidrio Soplado* (México, organización Editorial Novaro, 1969), hace una serie de consideraciones fundamentales para aclarar el concepto de arte popular. La más importante es la afirmación de que el arte popular es una especie, una rama de la artesanía, es decir que todo arte popular es de producción artesanal, pero no toda producción artesanal es arte popular; otra especie o rama de la artesanía es el llamado arte indígena.

Nótese que fue en 1969 cuando José Rogelio Álvarez sugirió esta consideración a la interrogante sobre la distinción entre arte popular de la artesanía, y diez años después, en 1981, Porfirio Martínez Peñaloza retoma esta idea y la hace válida.

Con todo y que se ha opinado bastante sobre la noción de artesanía, en la actualidad seguimos metidos en la confusión. Por citar a alguien, pongo de modelo la presentación de un libro titulado: *Exhibición Mobil de Arte Popular Mexicano*, de 1987, donde se usa indefinidamente artesanía y arte popular:

México es un país con una enorme herencia histórica y cultural. Mucha de su artesanía, que data de siglos de antigüedad, aún sigue floreciendo.

Lo más sorprendente de todo es que, objetos tan sencillos como los juguetes, que en otros países se fabrican por miles, a máquina y en plástico, en México aún se sigue haciendo a mano con modestos productos naturales.

En todos estos juguetes, uno puede apreciar, además del ingenio de los productores, la frescura y la brillantez de sus encendidos colores, tan característicos del arte popular mexicano.

Desafortunadamente, este hermoso y colorido trabajo, de artesanos anónimos, pasa inadvertido muchas veces. Es por ello que, nosotros, en nuestras oficinas principales de la ciudad de México, hemos coleccionado distintas muestras de lo que es el arte popular mexicano, para resaltar esa bella artesanía mediante su exhibición.

MobilOil de México, un ciudadano de este hermoso país por más de 60 años, se enorgullece y se honra en presentar su colección de artesanía mexicana, como un símbolo del vínculo que existe entre la empresa y la comunidad. Y por otra parte, como un ejemplo de apoyo y renovación de nuestro esfuerzo para contribuir al prometedor futuro de México.

Espero que nuestros empleados y nuestros visitantes continúen disfrutando la incomparable hermosura de la Exhibición Mobil de Arte Popular Mexicano.⁴⁰

Es notorio aquí el uso de las nociones de artesanía y arte popular como si fueran sinónimos. Cabe destacar que el escritor de esta presentación no fue un especialista sobre artesanía, sino una persona ajena al tema: el gerente General de *MobilOil* México. Queda la duda entonces, ¿este libro de qué trata, de arte popular o de artesanía?

Este ejemplar es una evidencia de que los discursos públicos son adoptados y reproducidos fácilmente por personas no especialistas, ya que son ideas *formuladas* que se cuestionan poco, por el simple hecho de que la mayoría de la gente las usa, tanto que forman parte del código de comunicación de una sociedad en una época determinada. Artesanía y arte popular son dos nociones muy amplias pero que en México, cuando se habla de ellas, se sobreentiende que se trata de obras elaboradas por la clase popular, rural e indígena.

Este tipo de sentidos: a veces arte popular y a veces artesanía, son los que se presentan continuamente ante la sociedad en general, sobre todo por los medios de

⁴⁰ Esta presentación fue escrita en el libro *Exhibición Mobil de Arte Popular Mexicano*, en 1987, por el Dr. Axel Commichau, Gerente General de MobilOil de México, S.A. de C.V.

comunicación, por personas no especialistas en el tema que trabajan como presentadores, comentaristas, periodistas o locutores, teniendo así, mayor probabilidad de impregnar en la cognición social de la gente.

Los discursos de especialistas no están exentos a esta confusión, es el caso de los libros o revistas de arte popular, a los que creemos son elaborados por especialistas, pero que en sus portadas se usan fotografías de objetos considerados también como artesanía.

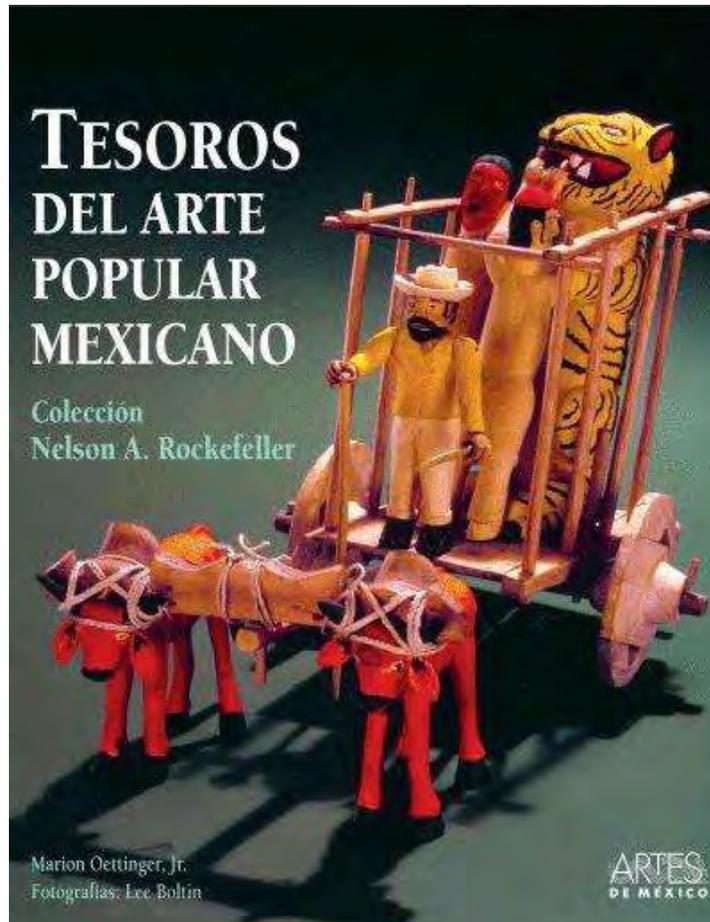
Entendemos que estamos ante un problema de designación, si es que se quiere ver como problema. La pregunta sería ¿es lo mismo arte popular que artesanía? Si suponemos que es igual, entonces no hay razón para preocuparnos de esto. Pero considerando la postura de Bárbara Sanding y Margret Selting, claro que hay un problema:

Disponemos de una variedad de alternativas para referirnos a un mismo objeto, proceso o hecho. Estas no son equivalentes en cuanto a su valor, sino que se diferencian estilísticamente (2000: 208).

Desde este punto de vista, el valor es lo que cambia; entonces, arte popular y artesanía tienen un valor distinto. Y ¿Cuál es el valor de artesanía y cuál de arte popular? Tendríamos que hacer una inspección en el uso icónico del término arte popular para ver las continuidades y las diferencias con respecto a artesanía. Para tal caso, pongamos atención a las portadas de algunos libros.

En la imagen siguiente, perteneciente a la portada del libro *Tesoros del Arte Popular Mexicano*, escrito por Marion Oettinger,⁴¹ en el año 2010, observamos la imagen de un juguete de madera que representa un suceso campirano. Se trata de una carreta jalada con una yunta de bueyes, arreada por un personaje con barba y sombrero. Aparece una escena fantástica en la carroza porque tiene forma de una jaula donde un tigre pelea con dos hombres, uno que yace muerto a un costado del tigre y el otro en franca lucha cuerpo a cuerpo con el tigre:

⁴¹ Libro publicado en colaboración con Artes de México, traducido por María Palomar, donde se muestran los objetos más representativos de la colección del estadounidense Nelson Rockefeller, que superan las tres mil obras. Una de las características de esta colección es que a estas obras se les supone como anónimas, no porque lo sean, sino porque al coleccionista no le interesó profundizar en su procedencia.

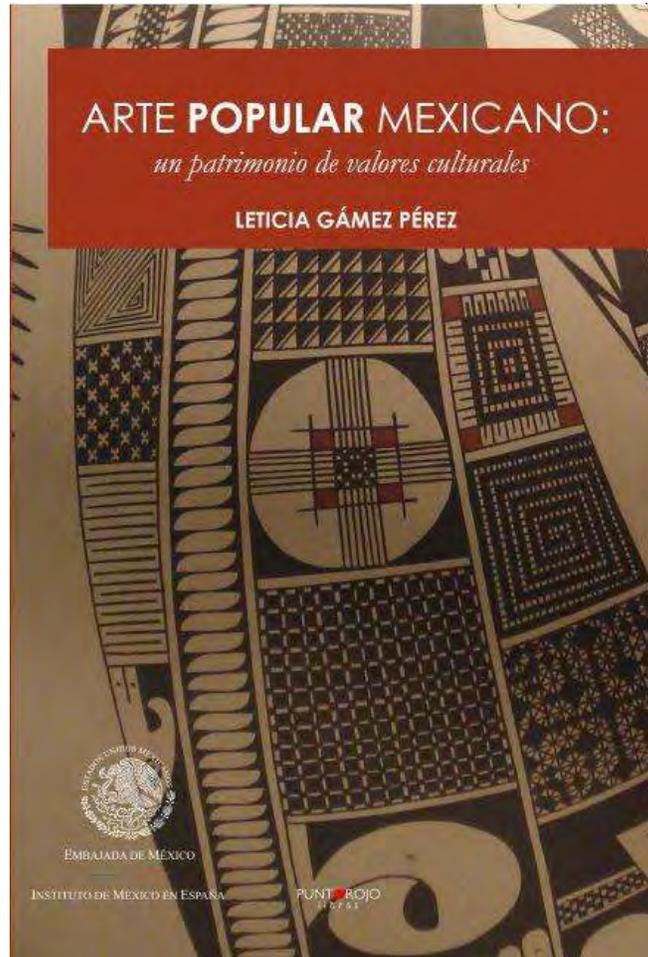


Aquí, el juguete es considerado como uno de los tesoros del arte popular mexicano, aunque bien puede ser calificado como artesanía.

Otra muestra la encontramos en la portada siguiente, referente del libro *Arte Popular Mexicano: un patrimonio de valores culturales*, escrito por la humanista Leticia Gámez Pérez, en el año del 2012. Se trata de un fragmento de la decoración de una olla de barro, procedente de Mata Ortiz, Chihuahua, México, elaborada por José Quezada. Importante destacar que este artista no es indígena, tampoco la población actual, más bien es un asentamiento de migrantes españoles cerca de un sitio arqueológico de la cultura Paquimé.

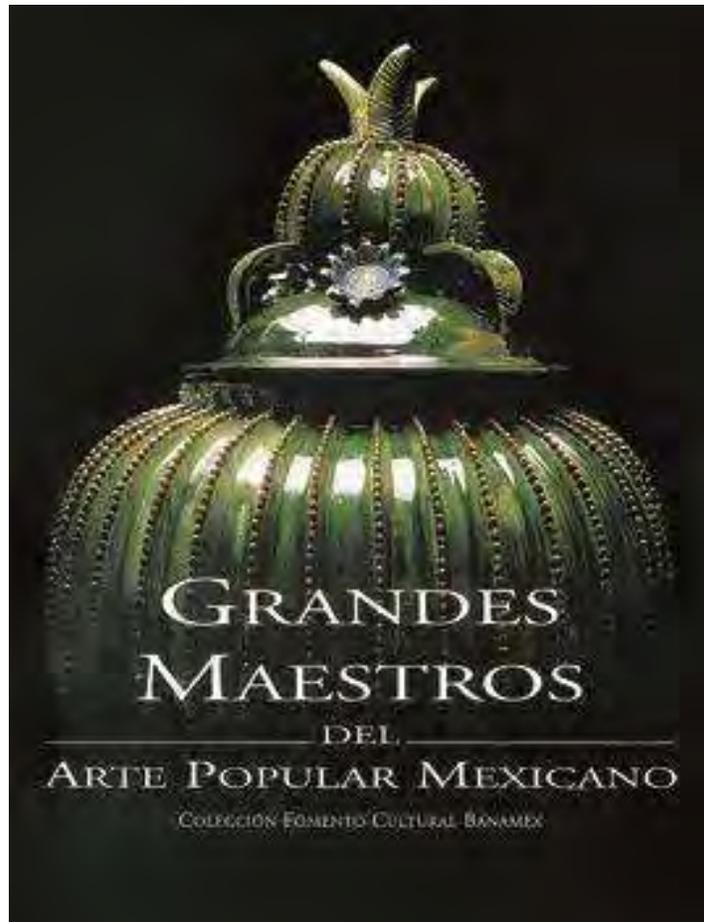
Se sabe que al principio, los pobladores mestizos, extrajeron cerámica prehispánica del lugar para comercializarlos ilegalmente a coleccionistas estadounidenses, que debido a

su demanda, intentaron imitarlos, y tanto fue la práctica que pronto se familiarizaron con los diseños que empezaron a proponer nuevos, pero con la misma estética.



Así mismo, se dice que uno de los promotores para la elaboración de este tipo de obras y del empoderamiento simbólico de José Quezada fue el estadounidense Spencer McCallum, el cual ha contribuido para que se cristalizara como una actividad laboral alterna para muchos pobladores del lugar.

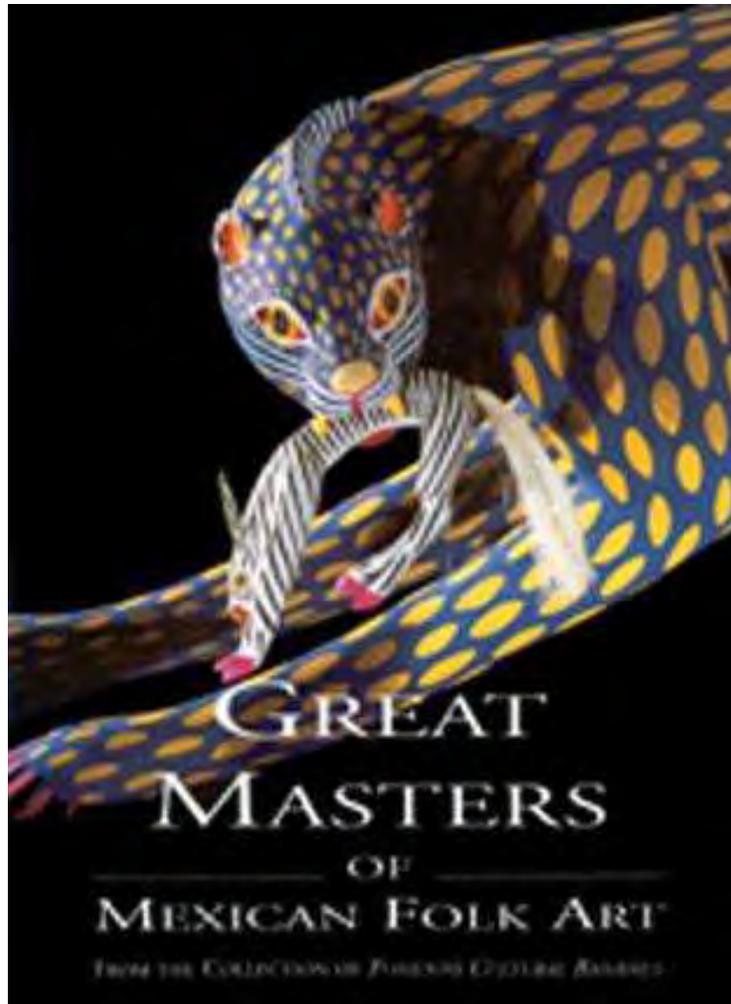
Un libro más, de autoría de Cándida Fernández De Calderón (1998), que forma parte de una serie publicada por Fomento Cultural Banamex, A. C., con el título de *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano*, programa existente desde 1996, muestra lo siguiente:



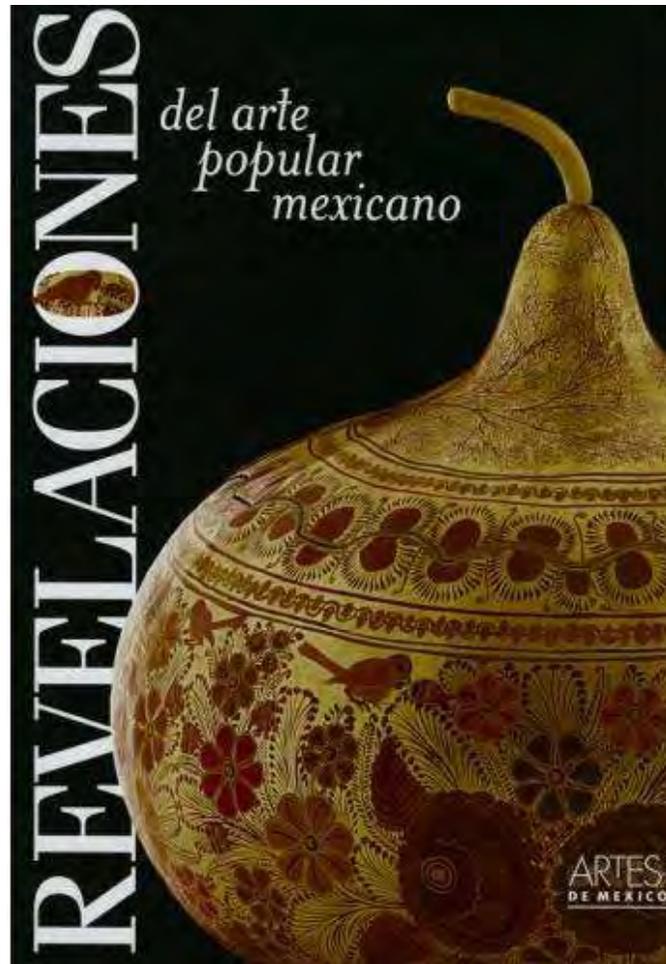
En la portada observamos la imagen de una olla, elaborada por Hilario Alejos Madrigal, poblador de San José de Gracia, Michoacán, un pueblo indígena purépecha. Se trata de una obra elaborada en 1997, moldeada en barro, con la técnica de *pastillaje* y vidriado. A estas ollas, por su peculiaridad estética, comúnmente se les llama “piñas de cerámica”. Un detalle importante es que este tipo de creaciones no son exclusivas de este artista porque, al igual que en Mata Ortiz, es una actividad común entre los pobladores de San José de Gracia. En tal caso, a las obras de Hilario se les llama arte popular, mientras que a las hechas por otras personas, se les llama artesanía.

Como parte de la misma colección, con versión en inglés, pero publicado en 1997, vemos un fragmento de una obra de Manuel Jiménez Ramírez, titulada “Coyote, nahual y felino”, tallada en madera de copal, en 1996, en el pueblo de Arrazola, Oaxaca. Arrazola se

ubica debajo del cerro del *Tigre* donde se encuentra Monte Albán, vestigios de la cultura zapoteca:



Revelaciones del arte popular Mexicano es otro ejemplo, es un libro coordinado por Margarita Orellana, de dimensiones grandes, con fotos de objetos y de personas en proceso de elaboración, acompañadas con ideas de algunos teóricos de diferentes disciplinas: Octavio Paz, Alberto Ruy Sánchez, Alfonso Alfaro, Gutierre Aceves Piña, Luz de Lourdes Velásquez Thierry, Luis Mario Schneider, Chloe Sayer, Bill Gilbert, Marta Turok, entre otros.



En su portada encontramos una obra de Francisco Coronel “chico”, poblador de Olinalá, Guerrero. Se trata de un *guaje* decorado con laca, con motivos naturales: flores, pájaros, árboles y más, que remite a una pieza de barro.

Haciendo una revisión de los libros de arte popular nos percatamos de algunas características en el formato de presentación:

- Los libros de tienen buena presentación (pastas gruesas, portadas con doble recubrimiento, etc.).
- Son de dimensiones grandes.

En su contenido, encontramos lo siguiente:

- Son un compendio de fotografías de un(a) mismo(a) fotógrafo(a).
- Son un compendio de artículos escritos por diferentes teóricos.

- Se refieren a una zona geográfica estatal (Michoacán, Oaxaca, etc.) o nacional (México, Rusia, China, etc.).
- No son temáticas (no se refieren a una actividad en específico), más bien muestran una panorámica general de lo que se supone como arte popular.

Evidentemente, la designación entre artesanía y arte popular, son casos de estilo, pero en ese estilo se va sugiriendo el valor. No es lo mismo publicar un libro de artesanía que un libro de arte popular, las funciones cambian y, por tanto, la presentación física o editorial de un libro también cambia. Un libro que trata sobre artesanía puede ser publicada en una edición común, simple, de bolsillo, con ilustraciones en blanco y negro; pero uno que trata sobre arte popular debe ser publicada en una edición especial, de gran formato, con papel grueso, brillante, con fotos bien tomadas y a color.

Entendemos que el estilo de la portada de un libro tiene un carácter funcional, las editoriales la ocupan para atraer o satisfacer a un cierto público, para hacerlo accesible a otros. Pero quedan abiertas preguntas sobre las consecuencias cognitivas en la sociedad sobre esta práctica editorial, sobre todo, con respecto a la percepción de valor de las obras de indígenas.

2.7. Lo abstracto de artesanía.

Una de las características del uso de la palabra artesanía se relaciona con su empleo o no dentro de la estructura de un escrito. La palabra artesanía es más obvia en ciertos géneros discursivos, y se relaciona con el lugar donde se ubica dicho género dentro de la estructura de un libro.

En los escritos donde abordan el tema, la noción tiene un uso característico. Normalmente se emplea al principio de los libros, sobre todo en la parte donde se habla de los objetivos, del aspecto histórico, del marco teórico, en la introducción, aunque también en las conclusiones, portada, comentarios de la contraportada, etc. No así en las partes del contenido de un libro, donde habitualmente se usan los nombres de los objetos específicos (cazuela, cántaros, molcajetes, huipil, nahua, etc.) o de la especie al que pertenece el objeto (textiles, cerámica, alfarería, textiles, cestería, etc.). Es decir, la palabra artesanía es más usada en los escritos de discursos de carácter especulativo que en los escritos de discursos

descriptivos. Artesanía se usa para referirse a aspectos generales, globales, e incluso abstractos. Esta característica explica por qué esta palabra, normalmente, se presenta en escritos de corte filosófico, antropológico, sociológico y artístico, disciplinas de alto grado de subjetividad, por su recurrencia a la interpretación o valoración hermenéutica.

2.8. Artesanía en los capitulados.

En los libros donde se habla de artesanía se puede distinguir una cierta recurrencia estructural en los índices. Más o menos siguen el siguiente recorrido: 1º hablan de una etapa prehistórica; 2º hablan de una etapa prehispánica; 3º de una etapa premoderna o preindustrial; 4º de una etapa moderna o industrial; 5º de una etapa actual. Queda la duda del porqué de esta recurrencia.

Por este motivo revisemos algunos ejemplos para corroborar este fenómeno y tratar de clarificarlo. Para tal caso, cada índice lo ubicamos como figura.

En la *figura 1*, perteneciente al índice del libro *Cómo acercarse a la artesanía*, encontramos lo siguiente:

Figura 1

INTRODUCCIÓN.....	9
ORIGEN, AUGE Y... ¿DECADENCIA?	15
1. Cultura Material y ecológica.	
2. La historia.	
3. El principio del fin de una era.	
4. Contra viento y Marea.	
¿QUÉ HAY DETRÁS DE UN OBJETO?.....	31
1. Hombre –sociedad— naturaleza.	
2. Alimento espiritual.	
3. Del textil textual al texto textil (alegoría sobre un huipil ceremonial).	
UNA CADENA DE TRANSFORMACIONES PROFUNDAS Y SUCESIVAS.....	55
1. Con las manos en la masa.	
2. El comal le dijo a la olla.	

3.	No te dilates con la canasta de los cacahuates.	
4.	Trama y urdimbre: el tejido de la vida.	
	SIN ORGANIZACIÓN,... ¿PUEDE HABER PRODUCCIÓN?.....	101
1.	La riqueza social.	
2.	Cada uno juega un papel.	
3.	La clave está en el proceso, no en el resultado.	
	3.1. Producción familiar y pequeño taller capitalista.	
	3.2. El taller del maestro artesano independiente.	
	3.3. La manufactura.	
4.	¿Desorganización organizada u organización desorganizada?	
	4.1. ¿Qué ventajas y desventajas tienen?	
	4.2. ¿Existe una esperanza?	
	¿CUENTAS DE VIDRIO POR ORO?.....	125
1.	¿Cuánto cuesta o qué vale?	
2.	De la casa al mercado.	
3.	Canastitas en serie.	
4.	Estrategias de sobrevivencia.	
	¿ES O NO ES? ESO NO ES.....	143
1.	¿Cómo es?	
2.	Eso es ¿No?	
3.	No, es eso.	
4.	El capital cultural: fuente inagotable de expresión.	
	¿QUO VADIS, ARTESANÍA MIA?	193
	- GLOSARIO	
	- BIBLIOGRAFÍA	
	- NOTAS	

Tal vez sea complicado darse cuenta del contenido de cada capítulo, sobre todo por la manera tan peculiar como nombra cada uno de ellos, pero acudiendo a su contenido, nos podemos enterar a lo que se refiere. En el primer capítulo imagina la vida de un hombre primitivo de hace miles de siglos atrás. En el segundo capítulo hace una asociación entre la vida de aquel hombre primitivo y el indígena de México. En el tercer, cuarto, quinto, sexto y séptimo capítulos se dedica a comentar su experiencia en algunos pueblos indígenas de

México y a reflexionar sobre aspectos de comercialización de objetos y organización de indígenas. Por el tratamiento y el enlace entre el primero y el segundo capítulo, da una sensación de que lo indígena fuera la reminiscencia directa de lo primitivo; como si lo indígena estuviera ligado con lo ancestral, relacionado con los “primeros” esfuerzos por sobrevivir (de donde, supuestamente, proviene el objeto cultural que ahora produce el indígena).

Para el caso del índice del libro *La artesanía de México, mutación y adaptación de un concepto*, tenemos el ejemplar más evidente de esta estrategia discursiva sobre el origen ancestral de la artesanía, aunque un poco menos desfasado temporalmente:

Figura 2

Agradecimientos.....	9
INTRODUCCIÓN.....	11
I. ¿TOLTECA O ARTESANO? GÉNESIS DEL CONCEPTO	
El adorno en el México prehispánico.....	15
Tula y la herencia tolteca.....	17
Los oficios en la relación de Michoacán.....	26
El artesano en la España del siglo XVI.....	33
Artes menores y artes mayores.....	35
El gremio.....	38
Sistemas culturales en contacto: la tradición de un mundo.....	41
La llegada de los Doce.....	44
Fray Bernardino de Sahagún en la Nueva España.....	49
Artesanos en la Nueva España.....	67
Organización gremial novohispana.....	68
II. EL CONCEPTO DE ARTESANÍA EN LA ETAPA DE CREACIÓN DE LA NACIÓN MEXICANA.....	85
El buen salvaje.....	89
El indio en la independencia.....	90
Proyecto nacionalista en México.....	93
Nacionalismo y cultura.....	97
Artesanías y nacionalismo.....	102

	Artesanías y desindianización.....	110
III.	LA ARTESANÍA MEXICANA: MUTACIÓN Y ADAPTACIÓN DE UN CONCEPTO	
	Definiciones de artesanía en la segunda mitad del siglo XX.....	115
	Mutación y adaptación de un concepto.....	126
	Los espacios de significación del concepto artesanía.....	128
	Traducción de significados.....	133
	Niveles dentro de las esferas de significado.....	138
	CONCLUSIONES.....	148
	BIBLIOGRAFÍA.....	151
	Bibliografía complementaria.....	157
	Hemerografía.....	159
	ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	161
	ÍNDICE TOPONÍMICO.....	167

Aquí, lo que tenemos es una asociación entre las obras prehispánicas con las obras indígenas de la actualidad y con el uso utúsí actual del concepto de artesanía. Esto lo ha conseguido mediante un recorrido histórico que va de los toltecas hasta el encuentro de dos mundos; de este encuentro salta a describir sintéticamente lo ocurrido en los siglos XVI y XVII, para después hablar del México independiente; de la independencia pasa hasta la segunda mitad del siglo XX. Siendo estrictos, se le pueden notar algunas carencias: en los primeros capítulos se basa en escritos de utúsí cuando habla del siglo XVI y XVII sin cuestionarlos; no pone fotos cuando habla de artesanía; habla de un concepto indígena prehispánico similar al de artesanía, pero solamente es una intuición surgida desde la idea utúsí. Evidentemente está confundiendo la noción, con proceso manual, oficio (según se concebía hasta antes del siglo XIX), arte, técnica, actividad y objetos indígenas.

Para el caso del libro de Patricia Moctezuma, *Artisanos y artesanías frente a la globalización: Zipiajo, Patamban y Tonalá*, nos presenta un índice donde no sigue el patrón de lo primitivo/prehispánico a lo actual/modernidad, aunque sí lo menciona en las conclusiones del libro:

Las artesanías de México son producto de tres diferentes herencias: la prehispánica, la colonial y la contemporánea. En uno y otro momento han observado cambios en su trayectoria cultural, que se reflejan en las modificaciones de sus usos y significados, pero también ha ido cambiando la percepción de los artesanos respecto a su oficio. (2002: 227).

En estos tres libros encontramos un enlace constante entre la sociedad indígena de diferentes épocas (Prehispánica, Virreinal, Independencia, Revolución y la actual) y la artesanía. Al parecer, esto ha influido en la existencia de la noción de la manera como ahora la encontramos en México: asociado al indígena.

Se intuyen varias posibilidades para revisar y dar con la explicación a esta insistencia:

- a) Un condicionamiento del género discursivo (el académico) de los libros donde se escribe sobre artesanía que obliga al teórico a hacer esta reminiscencia histórica;
- b) Una concepción cultural de lo que se supone es la artesanía, asociada con el desarrollo evolutivo (social y tecnológico), por tanto, se acude al tratamiento de la artesanía como algo premoderno.
- c) Una finalidad política para hacer de la artesanía una manifestación objetual, propia de un estrato social: de la clase popular.

Cabe pues la pregunta ¿Qué condicionó para que se popularizara el discurso asociado a la artesanía con lo primitivo y con lo prehispánico? Y a esta pregunta propongo dos alternativas también en forma de pregunta: ¿Fue la relación obvia entre la obra del indígena con la época prehispánica? o ¿fue la asociación, que ha hecho culturalmente el *utúsi*, del trabajo manual con lo primitivo?

Hasta aquí hemos tratado de problematizar empíricamente el sentido de artesanía, desde varios puntos. Para resolver las dudas esbozadas, en el siguiente capítulo se trabajará el carácter pluridiscursante de la noción objeto de nuestro estudio.

Capítulo III:

LA NOCIÓN DE ARTESANÍA COMO UN COMPLEJO PLURIDISCURSANTE.

Descripción:

Retomando ejemplos de contextos ajenos al mexicano, haremos una reflexión sobre las usanzas de la noción artesanía. Primeramente, con la finalidad de orientar al lector, daremos una explicación de lo que trata el *Modelo Semántico Reformulado*, de Umberto Eco, porque lo tomaremos para hacer un ejercicio semántico con el signo /artesanía/. Después, destacaremos algunos fragmentos de citas de libros, encontrados en la página de internet del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, donde se insinúan distintas maneras de utilizar la noción artesanía en el siglo XIX y XX. Así mismo, ordenaremos un corpus de categorías semánticas denotadas y connotadas en los sentidos del término, visibilizando los valores contradictorios de cada una, según el contexto y las circunstancias. Al final, haremos una reflexión sobre el fenómeno de recursividad semántica de la noción, donde veremos la manera en que influyen diferentes discursos en la transformación del signo tratado.

Como hemos visto, en los dos capítulos anteriores notamos problemas con la noción artesanía, y fuimos dejando preguntas abiertas con la esperanza de poderlas responder en este tercer capítulo. Desde un enfoque cognitivo, en el primer capítulo advertimos que el contenido semántico de la noción es muy amplio porque nos remite tanto al objeto como a la actividad, a la tecnología, al productor, al proceso de elaboración, a la manera de comercializarse, a la estética, a su fin de uso, etc.; esta ambigüedad llega a ser un problema para el estudiante o investigador que quiera hablar de ella, o para el lector deseoso de información sobre el tema. En el capítulo dos, hemos mostrado cómo socialmente en México se afilia la expresión artesanía con objetos, actividades, cosmovisión y procedencia indígena; caso problemático también porque el mundo indígena es muy amplio, tanto que la noción en cuestión no alcanza a describir la cualidad de todos los productos allá elaborados

Ahora, lo que haremos es, primeramente, una *recomposición semémica* de /artesanía/ para mostrar el carácter pluridiscursante de esta noción, recurriendo al *Modelo*

Semántico Reformulado (MSR), propuesto por Umberto Eco⁴². El MSR nos servirá de guía y de pretexto para, posteriormente, profundizar en detalles socio-históricos, en los cuales hurgaremos para encontrar posibles explicaciones a los diferentes *sentidos de lectura* adquiridos por la expresión /*artesanía*/, con la ayuda de otras herramientas teóricas procedentes de diferentes matrices de las ciencias sociales, como la Sociocrítica de Edmond Cros ha logrado incorporar.

Evidentemente, se trata de un trabajo multidisciplinar. Recordemos que la realidad social se ha vuelto más compleja y esta complejidad ha repercutido en la necesidad de un reordenamiento del conocimiento académico. Es por esto que en la actualidad es preciso valerse de instrumentos analíticos descriptivos, surgidos de distintas corrientes de pensamiento (y en ocasiones hasta de distintas disciplinas) para eficientar los acercamientos a los objetos culturales.

3.1. El signo, marcas semánticas y el semema.

Se utilizará el Modelo Semántico Reformulado para mostrar el carácter pluridiscursante de la noción “*artesanía*”. Servirá para determinar la manera en que discursos de naturaleza diferente se articulan, de acuerdo con *relaciones codiciales*⁴³ específicas, en esta noción. Dado que no tratamos el MSR en el capítulo I, es conveniente que expliquemos, aunque de manera somera, en qué consiste (de modo que se facilite la composición del análisis que aquí se desarrolla).

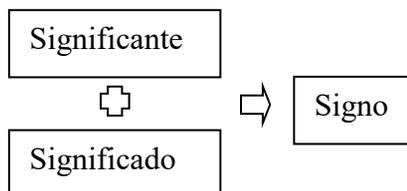
Desde el punto de vista de la teoría semiótica, a un *signo* se le puede dividir en dos partes: el plano del *significante* y el plano del *significado*. El plano del significado consta, a su vez, de una serie de *marcas semánticas* (denotación, connotación, circunstancia y contexto), las cuales, en su conjunto conforman el *semema*. Aquí el semema es punto focal porque es al que nos aproximaremos mediante el MSR.

⁴² El Modelo Semántico Reformulado es presentado por Eco en su libro llamado en español *Tratado de Semiótica General*, escrito originalmente en inglés en el año de 1976 con el título *A Theory of Semiotics*.

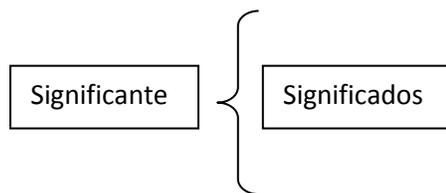
⁴³ Entiéndase por *relaciones codiciales* a las relaciones entre códigos distintos. Este tipo de relaciones se encuentran implicadas en los libros, donde no solo se usa el código lingüístico para expresar ideas, sino que se recurre también a imágenes (fotografías, dibujos y esquemas) para reforzar los argumentos.

3.1.1. El signo.

La noción de signo con que opera la perspectiva semiótica, puede hacerse comprensible de una manera sencilla: considérese que el signo es el resultado de dos *funtivos* (o componentes): el significante y el significado. Véase el esquema siguiente:



Este esquema es sumamente simple, pero ayuda para pasar adelante. La complejidad del signo empieza cuando pretendemos abundar en sus componentes. En nuestro caso, queremos saber sobre el sentido o significado del signo /*artesanía*/. Aquí entonces, tenemos el *signo* (*artesanía*); el *significante*⁴⁴ (la palabra escrita, la fotografía, el dibujo y hasta objetos en sí mismos); lo que nos falta es dar con el significado o los sentidos convocantes de este signo. Mostraremos también un diagrama semiótico básico, en donde se expone al significante y al significado.



En el lado izquierdo se coloca el significante; y del lado derecho se ubica el significado. Algo importante a tener presente es que el plano del significante manifiesta las *marcas sintácticas*, mientras tanto, en el plano del significado se encuentran las *marcas semánticas*, propias del contenido. Bajo este entendido, nuestro trabajo estará ajustado básicamente al lado derecho, al lado de las marcas semánticas.

⁴⁴ Significante es el vehículo que transmite el significado. En este trabajo, el significante puede ser de dos tipos: lingüístico e icónico.

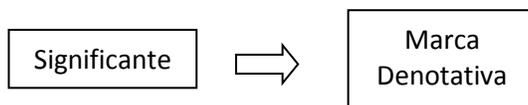
3.1.2. Marcas semánticas.

Las *marcas semánticas* son señaladas también como *semas*, y que en esta ocasión abordaremos solamente las reconocidas y utilizadas en el MSR:

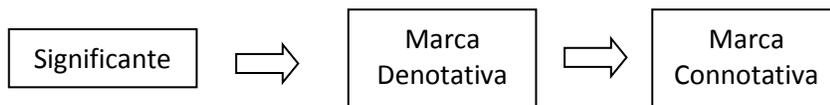
- Marca denotativa,
- Marca connotativa,
- Marca circunstancial,
- Marca contextual.

Cada una de estas marcas ocupa un lugar específico dentro del *árbol componencial* propuesto para el MSR; mantienen una *relación hipostática*, es decir, tienen un carácter jerárquico, en el que algunas se subordinan a otras. A continuación voy a citar algunas definiciones formales sobre estas marcas:

Denotativa: “Una marca denotativa es una de las posiciones dentro de un campo semántico donde el código la hace corresponder con un significante sin mediación previa” (Eco, 2005: 137). Esquemáticamente queda de la siguiente manera:



Connotativa: “Una marca connotativa es una de las posiciones dentro de un campo semántico con la que el código hace corresponder un significante a través de la mediación de una marca denotativa precedente, y donde se establece la correlación entre una función semiótica y una nueva entidad semántica” (Eco, 2005: 137). El esquema es el siguiente:



De una manera aclaratoria, en donde se consideran las dos marcas a la vez, se dice que *la denotación es el contenido de la expresión y la connotación el contenido de una función semiótica* (Eco, 2005: 139). En otra cita, en donde se acude a la teoría de la producción del signo, se puede apreciar de mejor manera:

- (a) Una denotación es una unidad cultural o propiedad semántica de un semema determinado que es al mismo tiempo una propiedad reconocida culturalmente de su posible referente; (b) una connotación es una unidad cultural y propiedad semántica de un semema determinado transmitida por la denotación precedente y no necesariamente corresponde a una propiedad reconocida culturalmente de su posible referente. (Eco, 2005: 138).

Así, la denotación está constituida por las marcas semánticas que corresponden al significado en un primer grado. Por contraste, la connotación agrupa semas que corresponden al significado en un segundo grado. Consecuentemente, una connotación para ser expresada, requerirá de una denotación precedente.

3.1.3. Selecciones contextuales y circunstanciales.

En el plano del contenido, también se encuentran dos marcas sumamente importantes: el contexto y las circunstancias. También son llamadas *nudos combinatorios*, puesto que mediante la suma de estos a la denotación principal, puede variar el sentido connotado; dicho de otra manera, los nudos combinatorios hacen diversas las potencialidades comunicativas de un significante. Para dar una idea mejor, veamos el ejemplo propuesto por Eco.

Un león que vive en estado libre en la jungla convencionalmente connota libertad, arrogancia, nobleza, o ferocidad; un león que vive en el zoo connota entre otras cosas, cautividad; un león en un circo connota amaestramiento, habilidad (mientras que las denotaciones de ferocidad no quedan excluidas, pero pasan a segundo plano (...)) (Eco, 2005: 177).

En este ejemplo, Eco pretende hacernos ver que el león es el mismo, sin importar el lugar donde se halle, lo que cambia es nuestra percepción sobre el león según el contexto o

la circunstancia en donde se encuentre. La circunstancia y el contexto son decisivos a la hora de interpretar algo, porque van influyendo en la cognición de las personas.

Las circunstancias y el contexto sitúan la interpretación, pero también van haciendo coherentes los sentidos denotados o connotados provocando una marca sintáctica. Redundando en esto, la circunstancia y el contexto eliminan la ambigüedad que pueda suponer un significado. Tanta es la importancia de estos nudos que hasta llegan hacer entendible proposiciones sintácticamente incorrectas como: *‘el sombrero de la sol coloreando el noche blanca y torcida de negros’*. Esta frase no solamente es incorrecta sintácticamente, también semánticamente, pero si decimos que pertenece a un contexto artístico (poesía), la proposición puede aceptarse porque adquiere cierto sentido.⁴⁵

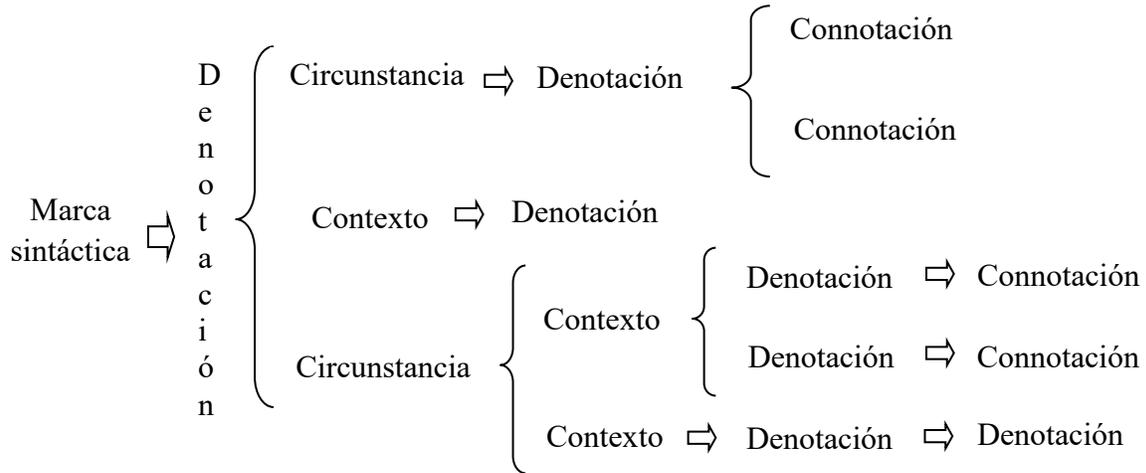
No es casual entonces que las selecciones contextuales y circunstanciales sean *condiciones necesarias para la transmisión de contenido* (Eco, 2005: 147), en nuestro caso, llegan a ser condiciones necesarias para indagar en el contenido de /*artesanía*/.

3.1.4. El semema.

El semema es la globalidad de los semas (o marcas semánticas), asociados al significante de un signo. El semema para Umberto Eco tiene un núcleo sémico (denotación principal) con unidades nucleares (denotaciones y connotaciones secundarias). El semema *es el lugar de la manifestación y del encuentro de semas que proceden de categorías y sistemas sémicos diferentes y que guardan entre sí relaciones jerárquicas, es decir, hipotéticas* (Eco, 2005: 154).

Para un mejor entendimiento, véase el siguiente cuadro en donde se expone la manera como se registran normalmente estas marcas dentro de la estructura del MSR. Téngase en consideración que el MSR no es tan simple como este diagrama, pero se presenta porque servirá para iniciar al lector en el modelo.

⁴⁵ La poesía tiene un código exclusivo para el uso de la sintaxis y de su sentido, de manera que tanto el escribano como el lector debe conocer el mismo código para que se complete la finalidad de un verso: expresar algo de manera no convencional.



Como vemos, los elementos están dispuestos de una manera esquemática, Umberto Eco le nombra: *árbol componencial*. Siguiendo con la metáfora de árbol (que se asemeja más a una rama de un árbol), la marca sintáctica —elemento del plano del significante— viene a ser la raíz del árbol; el tronco principal de donde parte el análisis del MSR sería la denotación inmediata a la marca sintáctica; las primeras ramificaciones del tronco principal son de dos tipos: circunstancias o contextos; de las circunstancias surgen denotaciones o contextos, así mismo, de los contextos pueden haber denotaciones y connotaciones; al final del árbol, entre las hojas, estarían las connotaciones. Aunque el modelo da la posibilidad de que las ramas del árbol sigan reproduciéndose y que de las hojas pueden surgir otros troncos hasta el infinito, Umberto Eco recomienda atender solamente elementos más conocidos.

3.2. Modelo semántico reformulado.

El MSR es una herramienta semiótica, usada para poder acercarse al sentido o a los sentidos que posee un signo. Mediante este modelo es posible la manipulación del semema, ya que hace posible una *reconstitución semémica* del plano del contenido de un signo, y demuestra cómo las cuatro marcas semánticas (denotación, connotación, circunstancia y contexto) se presentan como *articuladores discursivos*, convocan discursos de diferentes dominios del conocimiento, sociedades y épocas de la cultura occidental.

El modelo semántico reformulado pretende insertar en la representación semántica todas las connotaciones codificadas que dependen de las denotaciones correspondientes, junto con las SELECCIONES CONTEXTUALES y CIRCUNSTANCIALES. (Eco, 2005: 169).

El modelo nos ha parecido pertinente porque nos dará la posibilidad de mostrar conceptualmente, a manera de cuadro sinóptico, las diferentes interpretaciones o sentidos existentes sobre la noción en cuestión.

Podría suponerse que para percatarnos del significado de /artesanía/ bastaría con ver el diccionario, el problema es que el diccionario *no puede explicar la competencia socializada en la vivacidad de sus contradicciones* (Eco, 2005: 159) que una noción ha acumulado en la cultura occidental a lo largo de su historia. En este sentido, el modelo tiene por cualidad la posibilidad de poner atención a diferentes⁴⁶ *sentidos de lectura* y presentarlos en forma esquemática: en forma de *diccionario* (Eco, 2005:159). Nos da además, la capacidad de responder a nuestra pregunta clave: ¿Qué sentidos convoca el signo artesanía? Y lo hará con demasía, porque nos mostrará cinco perfiles distintos:

- a) Qué denotación general tiene artesanía?
- b) En qué circunstancias artesanía denota algo diferente?
- c) En qué circunstancias artesanía connota una cosa u otra;
- d) En qué contexto artesanía denota qué es algo?
- e) En qué contexto artesanía connota tal o cual aspecto.

Umberto Eco propone 6 consecuencias teóricas del MSR, que aquí recordamos de una manera extractada. Éstas no son otra cosa que postulados sobre detalles normativos de los elementos que intervienen en el modelo y de su uso:

(I). Las marcas sintácticas (...) pertenecen a la expresión y no al contenido. (Eco, 2005: 170).

⁴⁶ Hay por aclarar que el MSR no tiene la intención de abordar el conjunto de sentidos de lectura que pueda tener /artesanía/, sino simplemente trabajar los más reconocidos cultural y convencionalmente (Eco, 2005: 177).

(II). El semema puede tener marcas denotativas que permanecen inalterables en cualquier contexto y circunstancia posible (...), o bien puede tener diferente d (denotación) y, por tanto, diferente c (connotación), según la selección contextual o circunstancial. (Eco, 2005: 170).

(III). Las selecciones contextuales registran otros sememas (...) comúnmente asociados con el semema representado: las selecciones circunstanciales registran otros significantes (...) que pertenecen a diferentes sistemas semióticos (...).

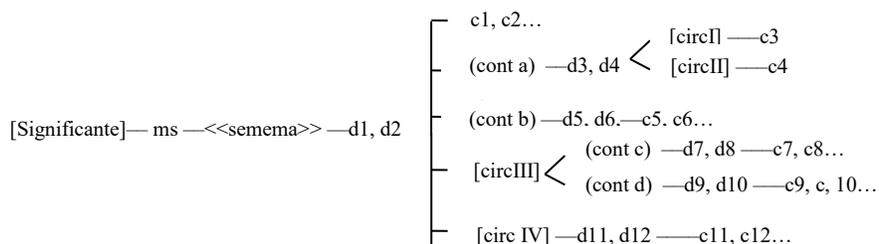
Los mismos elementos funcionan a veces como marcas y otras veces como selecciones restrictivas: el mismo tipo de entidades culturales desempeñan una función doble según su posición estratégica dentro del árbol componencial. (Eco, 2005: 171).

(IV). Las selecciones restrictivas quedan eliminadas junto con los *distinguishers*. Las primeras las dan por adelantado las selecciones contextuales y circunstanciales, los segundos se descomponen en una red de marcas semánticas. (Eco, 2005: 171).

(V). Al analizar los verbos es necesario que una serie de marcas denotativas reproduzcan los temas de un predicado a n puestos, a partir de un inventario de PAPELES o CASOS (...). (Eco, 2005: 172).

(VI). Podemos simplificar el árbol, si consideramos ciertos recorridos de lectura como recorridos unívocos de dos o más SEMEMAS HOMONIMOS (...). Pero en definitiva, parece más útil concebir arboles dotados de una polivalencia compleja. (Eco, 2005: 176 y 176).

Estos seis postulados resumen lo que hemos tratado de dar a entender desde un principio, a partir del apartado 3.1. Y para cerrar este segmento mostraremos un modelo abstracto del MSR, retomado del libro de Eco (Eco, 2005:170), del cual se elaboró el cuadro simplificado registrado anteriormente:



Descriptivamente, el significante se representa con una `ese' minúscula, puesta entre dos barras inclinadas: /s/; las marcas sintácticas se simbolizan mediante dos letras

minúsculas: *sm*; el semema con una `ese` mayúscula, entre palomillas: <<*S*>>; las circunstancias se representan con base a sus cuatro primeras letras: *circ*; los contextos son caracterizados también con sus primeras cuatro letras: *cont*; la *d* minúscula alude a las denotaciones y la *c* minúscula a las connotaciones. Tanto las denotaciones como las connotaciones, circunstancias y contextos, van enumerándose conforme van apareciendo en el modelo. El modelo sigue la lógica de lectura usada para leer cualquier documento: de izquierda a derecha y de arriba para abajo. Por eso, el análisis componencial que proyecta el MSR, se genera por el significante y desemboca en las connotaciones.

3.3. Los sentidos de artesanía.

Evidentemente, la noción de artesanía ha sido motivo de polémica, básicamente porque se trata de una noción cuyo contenido es un “magma semántico”, una nebulosa de contenido semántico. Es decir, artesanía no es un signo que remite a algo en especial, sino más bien, es un signo abierto a la interpretación y a la designación de sentido, el cual ha variado según la época y el área del conocimiento. Se trata, en principio, de un símbolo verbal que pretende significar algo, pero ese algo se esfuma cuando se pretende definir. Por eso, en la teoría, artesanía está cargada de sentidos diversos, por ejemplo, cuando se relaciona con actividades a las que se les denomina oficios: herrería, carpintería, cerería, etc., en donde, supuestamente, las manos son las principales herramientas; o el que se asocia con un producto de ciertas características: utilitario, hecho con las manos y con detalles ornamentales; o el que se refiere a toda actividad u objeto indígena, con la hipótesis de que lo indígena y la artesanía son evidencias de un pasado no desarrollado o no evolucionado; el que lo enlaza con cualquier actividad que implique un proceso tradicional, es decir, que se haga similarmente como antaño: extracción de miel, producción de quesos, recolección de frutos; o el sentido asociado con el arte, en donde se reconoce en el objeto un rasgo de decoración artística, usualmente tildada de arte popular.

La historia del uso de esta noción aún no ha sido indagada como tal, atendiendo únicamente los diferentes sentidos adquiridos en diferentes contextos a lo largo de la historia. Lo que sí, son trabajos teóricos que han tratado de pensar en la “mutación” de una noción, aparentemente, ordenada y homogénea, pero lo que han hecho es adoptar un sentido específico. El ejemplo teórico que tenemos en México, gira sobre una supuesta

actividad artesanal universal, donde se enlazan diferentes discursos de diferentes disciplinas —tal como lo demostramos en el capítulo II, división 2.8—, donde la prehistoria (como hipótesis arqueológica), los oficios europeos (como parte de la historia de occidente) y las actividades indígenas de la actualidad (como estudios etnográficos), se encuentran enlazados.

Es decir, el semema de artesanía se ha ido generando con diferentes sentidos que, en diferentes momentos, por diferentes personas y por diferentes marcos, se han usado como tal.

La polivalencia de artesanía es una cualidad que se ha venido ampliando. Así pues, si hacemos una búsqueda básica de registros de tiempos pasados para ver el uso de esta palabra, podemos encontrar talantes de sus *semas* en distintos ámbitos y épocas. Ejemplos que nos pueden ayudar a evidenciar esta variedad de marcas semánticas de artesanía, en uso desde siglos atrás, son siete escritos presentes en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*;⁴⁷ el antecedente más antiguo es del siglo XIX, data de 1831, presente en un libro de Juan Romero Alpuente, titulado *Historia de la revolución de España*:

Así desde Alicante a Barcelona sino todos, casi todos los jefes políticos eran ex Diputados de tan funestas opiniones que suplían la falta de energía y de inteligencia, haciéndose con los enemigos un partido por medio de sus máximas de indulgencia y no perdiendo del todo con sus **artesanías**⁴⁸ los miramientos de los liberales hasta el extremo de ser arrastrados como debían haberlo sido, porque Sancho por no haber adoptado el plan de exterminar un momento todos los facciosos de Cataluña, dio lugar a que cundiera allí más que en parte alguna: Medrano en Castellón nada hizo: Villa en Valencia se puso abiertamente de parte de ellos y Golfín en Alicante se dejó engañar tan miserablemente de los enemigos, que se unió a ellos para prender a los liberales más decididos y resolvió cerrar las puertas de la ciudad a los milicianos voluntarios que estaban cubriéndose de gloria en el exterminio de los facciosos, aunque desengañado luego de la perfidia de sus aparentes amigos puso en libertad a los presos por sus gestiones, y abriendo la puerta a los milicianos

⁴⁷ INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN RAFAEL LAPESA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013): *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)* [en línea]. <<http://web.frl.es/CNDHE>> [Consulta: 28/ noviembre/2014].

⁴⁸ Las negritas son mías.

cuando volvían coronados de laureles, se mezcló con ellos, para recibir los vivas que el leal, inocente y liberal pueblo prodigaba a sus triunfos (Romero, 1831: 279).

El uso de artesanía en este escrito es complicado de especificar porque no tiene relación con el sentido común asociado con un oficio. Pero por el contexto puede aventurarse que se refiere a una forma habitual de proceder.

Un segundo registro, dentro del mismo diccionario, refiere a la novela del escritor y periodista español Braulio Foz,⁴⁹ titulada *Vida de Pedro Saputo*,⁵⁰ fechada en 1844:

¡Hola!, dirá aquí algún lector bonazo; aprisa vamos subiendo. Primero sastre, que es lo más llano que hay en la **artesanía**,⁵¹ viniendo a formar el lazo y comunicación entre los oficios masculinos y los femeninos, como le forman entre el reino animal y el vegetal los zoófitos o animales plantas. Después cardador pelaire, que es algo más; luego carpintero, que es mucho más; y no contemos con el dibujo, que pertenece ya al orden superior de las artes, bien que sin exclusión de sexo como esotras, le vamos ahora a adornar con el de la música, arte bajado del cielo y amor del corazón humano. ¿Adónde iremos a parar? ¡Eso se me pregunta! ¿Y para qué habría recibido nuestro niño filósofo tantas y tales dotes del creador, y el don soberano y rarísimo de saber emplearlas? Pues cata aquí lo que él hace y yo voy escribiendo con no menos admiración que tú, lector amigo, quien quiera que seas. Aprendió el dibujo, como has visto; ahora va a aprender música; y aún verás otras maravillas. Por algo le llamaron sabio. Si hubiera sido como yo o como tú, y perdona mi franqueza, nada de esto se escribiría, porque nada hubiera sucedido. Vamos a la historia: Había en Almudévar un eclesiástico, organista de la parroquia, llamado por mote mosén Vivangüés, y cuyo nombre verdadero ni se sabe ni lo necesitamos; el cual se llevaba algunas veces al niño Pedro a su casa para darle alguna golosina. Era hombre que en cuanto a músico tocaba medianamente bien el órgano, el clave y el salterio; y en cuanto a gramático husmeaba un tantico el latín del breviario; pero lo que es de la misa había preguntado tantas veces lo que

⁴⁹ Braulio Foz y Burges (nació en 1791, en la provincia de Fórnoles, Teruel, y murió el 20 de abril de 1865, en Borja, Zaragoza).

⁵⁰ *La Vida de Pedro Saputo* es una novela que recoge la historia oral de un personaje célebre por su astucia, oriundo de Huesca España del siglo XVI. Con un estilo a Cervantes, Braulio Foz rehace esta historia incorporando el estoicismo y el anticlericalismo del Siglo de Oro.

⁵¹ Las negritas son mías.

significaba el canon y demás latines, que fuera de los introitos, las oraciones, las epístolas, y los evangelios había pocas cosas que no entendiese, y aun en estas barruntaba tal vez con sentido. Por lo demás tenía buen corazón, era tan candoroso como un niño, y se creía el más hábil del capítulo que a la sazón era numeroso, exceptuando al señor cura, que dicen era licenciado por Huesca, y a quien por esto, respetaba él como más sabio (Foz, 1844: 117).

Aquí, el sentido de artesanía sí está implicado con los oficios europeos: *sastre, que es lo más llano que hay en la artesanía*; como también, indirectamente, Foz relaciona la artesanía con las artes menores: *el dibujo, que pertenece ya al orden superior de las artes*. Por la manera fácil como este autor manifiesta esta palabra (concepto que engloba al conjunto de oficios), sin tener la necesidad de explicar más de ella, conjeturamos que para tal momento había un acuerdo social en este solo sentido de artesanía en España.

82 años después, encontramos el tercer registro añejo sobre artesanía, fechado en 1926, en el artículo del español José Bergamín (por su argumentación, una persona española, instruida sobre la teoría del arte, política y religión), publicado en la *Revista Litoral*:

Pero volvamos a lo del oficio y el arte del escrito. Zapatero a tus zapatos, dice nuestra aforística sabiduría popular del arte y oficio de ésta que fue tan importante **artesanía**, y que sigue siéndolo en España; o lo era hasta principios de la última etapa de nuestra permanente guerra civil, de la aún más que guerra civil, que dijo el clásico, y tanto nos repitió Unamuno. Guerra política y religiosa, cuestión de pelea de política y religión. Zapatero a tus zapatos, repiten muchos, todavía, por esto del arte y oficio de pintar, escribir o hacer música, o metafísica, o lo que sea, con tal de que no sea política, ni religión. ¿y es esto posible? ¿Y aún si lo fuera para otros lo sería para un español? Porque, entonces, ¿porqué tan terrible el oficio, como clama nuestro Miguel, cuando no es, y por no serlo, beneficio, ni ganapanería? Pues si el oficio del escritor se hace, como lo hizo y nos enseñó a hacerlo Unamuno, oficio de inquirir verdad, santo oficio, ¿Cómo separarlo de la cuestión, siempre palpitante, viva siempre, para el hombre que de veras lo sea, y sea español o no, de la religión y política? Cuestión que es pelea. Mi pelea, escribía don Miguel, es porque cada hombre, como cada pueblo, sea él y no otro. ¿Y cuándo cada hombre, cada pueblo, quiere no ser él, quiere ser otro? *That is the question*, esta es la cuestión. ¿Y la pelea? (Bergamín, 1926: 99).

Es evidente la asociación de artesanía con el oficio de zapatero, cuando dice:

Zapatero a tus zapatos, dice nuestra aforística sabiduría popular del arte y oficio de ésta que fue tan importante **artesanía**, y que sigue siéndolo en España

aunque también puede estar aludiendo a la actividad del escritor, al que lo relaciona con oficio y arte, y únicamente usa la frase *zapatero a tus zapatos* como metáfora para decir que volverá al tema central para no divagar más:

Pero volvamos a lo del oficio y el arte del escrito. Zapatero a tus zapatos, dice nuestra aforística sabiduría popular del arte y oficio de ésta que fue tan importante **artesanía**, y que sigue siéndolo en España

El mismo José Bergamin, en su mismo artículo, usa nuevamente esta palabra, con lo cual confirma su sentido:

El esteticista o psico-esteticista Lalo, recordaba en uno de sus libros mejores, "L'Artloin de la vie", aquella denuncia que hacía Nietzsche del abuso de la copulativa y, cuando se dice: Goethe y Schiller, Beethoven y Mozart, Shopenhauer y Hartman... Y lo decía Lalo a propósito de la relación arte y oficio. El oficio público del músico, del pintor, del escritor, sobre todo, el de éste último, puede no tener en relación con su arte sino un valor distinto, y a veces, contrario. Pero esto se entiende del oficio cuando éste se hace, como decía nuestro Unamuno, oficio, o beneficio, de ganapanería:⁵² que, cuando no, el mismo don Miguel nos decía que es el del escritor oficio terrible. "¡Es tan terrible el oficio —clamaba don Miguel— cuando es más que ganapanería!" Y de este terrible oficio, tal como Unamuno lo entendió y practicó, decíamos nosotros que es santo; porque a la manera unamunesca lo señalábamos como oficio de inquirir verdad: ¡santo oficio! El oficio en tal caso se identifica con el arte; como la técnica con el estilo. El oficio artístico como **artesanía**⁵³ fervorosa tuvo sus románticos defensores esteticistas, más o menos religiosos o políticos, según los casos.

⁵² Ganapanería es una palabra despectiva, utilizada para referirse al conformismo de una persona, con la cual se hace saber que ésta solamente trabaja en actividades simples en donde obtiene beneficios mínimos.

⁵³ Las dos palabras en negritas son mías.

Digamos Ruskin y su escuela; Walter Pater; Wilde... Y los románticos, los parnasianos, los impresionistas y simbolistas franceses, pintores y poetas: desde Delacroix hasta Manet y hasta Cezanne; desde Gautier, Baudelaire y Mallarmé, hasta André Gide y Valéry... Pero ese **artesanado** de las artes libres, incluyendo las literarias (artes de literatura, titula Hytier su breve ensayo de estética o psico-estética literaria reciente), al identificar a su modo el arte y el oficio, y aún la técnica y el estilo, no lo hace de aquel modo como lo hacía nuestro don Miguel; que lo es, que lo fue, diríamos, tan enteramente religioso y político. ¿Podremos no sospechar nosotros de esta copulativa y cuando decimos: religión y política? (Bergamin, 1926:100).

Se devisa claramente que José Bergamín está reflexionando sobre la relación del escritor con la política y la religión, y que a veces lo relaciona con arte y a veces con oficio, según esté de acuerdo o no (lo que llega a evidenciar su postura ideológica respecto al arte, política, religión y publicaciones escritas). En general, Bergamin utiliza la palabra artesanía como *sinónimo de oficio y de arte*, un sentido algo distinto al de Braulio Foz, que suponía simplemente un oficio.

A la luz de estas evidencias, hipotéticamente suponemos dos cosas: 1) el uso de esta palabra se remonta a un periodo más atrás al siglo XIX, 2) esta palabra era de uso común entre la gente culta,⁵⁴ aunque posiblemente no de dominio popular.

Un aspecto interesante en este diccionario es que también se registran algunos escritos de otros países, donde aparece en uso la palabra artesanía; por ejemplo, en Argentina, Avelino Herrero Mayor, en 1931, la utiliza para reflexionar sobre el uso del español en el lenguaje popular, en su libro *Artesanía y prevaricación del castellano. Ensayos filológicos*:

El arte de hablar, **artesanía**⁵⁵ suma, cuya naturaleza expresiva reside en la propia intuición del hablante más que en los factores externos que alientan la elocución, se manifiesta con frecuencia en la espontaneidad y pureza con que el llamado bajo pueblo se expresa. El

⁵⁴ Hago esta afirmación con base a que, dentro del *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, las primeras manifestaciones pertenecen a novelas de españoles. Además, supongo, que para el siglo XIX no cualquier español escribía una novela. Por la forma de escribir, se intuye que son personas con amplio vocabulario, criterio sobre arte, conocimiento de diferentes geografías y de clases sociales.

⁵⁵ La palabra resaltada en negrita es mía.

sentimiento popular que nos dice y nos canta sus alegrías y pesares, es fuente perpetua, manantial inagotable de giros y frases que aumentan el acervo espiritual de la lengua. Esta revelación, recogida a través de los siglos en la evolución de nuestra propia habla, se afirma como fenómeno normal de ontogénesis en los períodos de su formación. El genio de nuestra lengua, su caudal ideológico, sus valores fónicos, la inmensa variedad de sus matices, su giro flexivo, su acento llano, rotundo, majestuoso y suave, altisonante y gracioso, todo suma la consecuencia natural del esfuerzo y la espontaneidad populares castellanas que tradujeron estados espirituales en formas y modelos de inextinguible belleza (Herrera, 1931: 15 y 16).

En esta escena, Avelino Herrero utiliza la palabra artesanía para hacer alarde del manantial inagotable de la palabra castellana, sobre todo, en uso del *bajo pueblo*, y la relaciona con un aprendizaje intuitivo. Es decir, aquí cumple la función de ser un *adjetivo* relacionado con el hablar: la *artesanía de hablar*, en asociación con lo aprendido sin instrucción, como algo adquirido de manera empírica. Podrá suponerse entonces que en este *cotexto* la artesanía (de hablar) es un aspecto ajeno a la alta cultura, ajeno a lo aprendido mediante la instrucción académica. En este mismo libro, pero en otro pasaje, otra vez utiliza esta palabra:

Entre los creadores argentinos, podríamos también señalar dos opuestos modelos recreativos: Larreta y Güiraldes. En “Zogoibi”, partiendo de una particularidad expresiva (riqueza de lenguaje, construcción correcta) Larreta llega a la total realización artística que traduce el paisaje pampeano mediante el casi absoluto dominio del idioma. “Don Segundo Sombra”, mirado desde el plano de sensibilidad individual que describe emotivamente cuadros y costumbres de la pampa, no ofrece una totalidad expresiva de arte mayor. Literariamente, su giro descriptivo (pobreza léxica, construcción de corte galicista y “neosensible”), cuando el autor no habla por boca de sus personajes, sobre todo el sistema de comparaciones, es extraño a la realidad anotada. Lo que en Larreta es expresión, conocimiento; en Güiraldes es sensación, presentimiento; son dos maneras recreativas, dos **artesanías**; disidente, una, emotiva, otra (Herrera, 1931: 168).

Da la impresión que Herrero la emplea como sinónimo de arte, en tanto, Larreta y Güiraldes son dos artistas en el arte de hablar; pero también, al parecer, para este autor la poesía de los dos artistas no son arte, sino artesanía; en tal caso, aquí se utilizó como sinónimo de creación poética: *dos artesanías; disidente, una, emotiva, otra.*

Para el caso de México, en el mismo diccionario, también hay un registro de hace tiempo: se trata de una novela de Ramón Rubín,⁵⁶ *El callado dolor de los Tzotziles* (1948).⁵⁷

Los indios volvieron en las primeras horas de la tarde, cuando empezaba a descender sobre las quebradas de los montes el incipiente fresco de la noche serrana. Traían piedras en los garlos, pues de retornar sin carga el equilibrio se les hubiera vuelto difícil... La costumbre había hecho que necesitaran de un lastre para dominarlo. La larga y pina ascensión los mantenía jadeantes. Camino hacia el mercado del pueblo la marcha era cuesta abajo. Y, cargados como iban, dejábanse resbalar por las pendientes sobre los protegidos talones de sus huaraches, empujados por la gravedad de su propio peso y el de la carga. Pero la subida se volvía fatigosa. Y los indispensables rodeos con que debían aliviar la pronunciada inclinación de las laderas hacíanla sumamente larga. Con el producto de la venta de su **artesanía**⁵⁸ compraban y traían un poco de sal de Ixtapa. José Damián llegó de los primeros. Pero a su arribo ya estaba lista sobre el fogón la comida: unas tortillas de maíz, unas hojas de repollo, unas cebollas y raíces y el pocillito del pozol que servía de obligada culminación a su alimento. Descendió la sal y el garlo. Pero se vino con el mecapal ceñido todavía a la frente a devorar las viandas, sin ocuparse de María Manuela, a quien ni siquiera se había acordado de saludar. Una vez que hubo terminado la llamó apenas. Y sin explicarle nada, se hizo acompañar por ella en busca de los "escribanos" dos indios viejos con un conocimiento rudimentario de la escritura que los facultaba para servir de testigos,

⁵⁶ Ramón Rubín Rivas nació en Mazatlán, Sinaloa, el 11 de junio de 1912; murió en Guadalajara, Jalisco, el 25 de mayo de 1999. Fue uno de los primeros escritores que usaron la vida de indígenas para elaborar novelas y cuentos, haciendo estancias etnográficas en diferentes lugares del país. Son novelas que retratan la realidad, para no decir: "novelas verdaderas".

⁵⁷ Aunque empezó a escribir desde los quince años, ésta fue su primera novela, escrita cuando tenía 36 años, donde relata su experiencia (once años atrás) en un pueblo indígena de Chiapas.

⁵⁸ La palabra en negrita es mía.

dar fe del acta con que se autorizase la separación conyugal y defender ante el mayor, que fungía de juez, los derechos de cada litigante (Rubín, 1948:24).

En esta narración, Ramón Rubín la utilizó para referirse a las cosas que los indios tzotziles habían vendido: *la venta de sus artesanías*; un término distinto porque para ese momento era común el uso de la frase *arte indígena o manufactura indígena* para nombrar los objetos de indios.⁵⁹ En este escrito ya no se usó como concepto catalogador de oficios europeos ni como sinónimo ni como adjetivo, sino como *concepto genérico* de obras de indígenas.

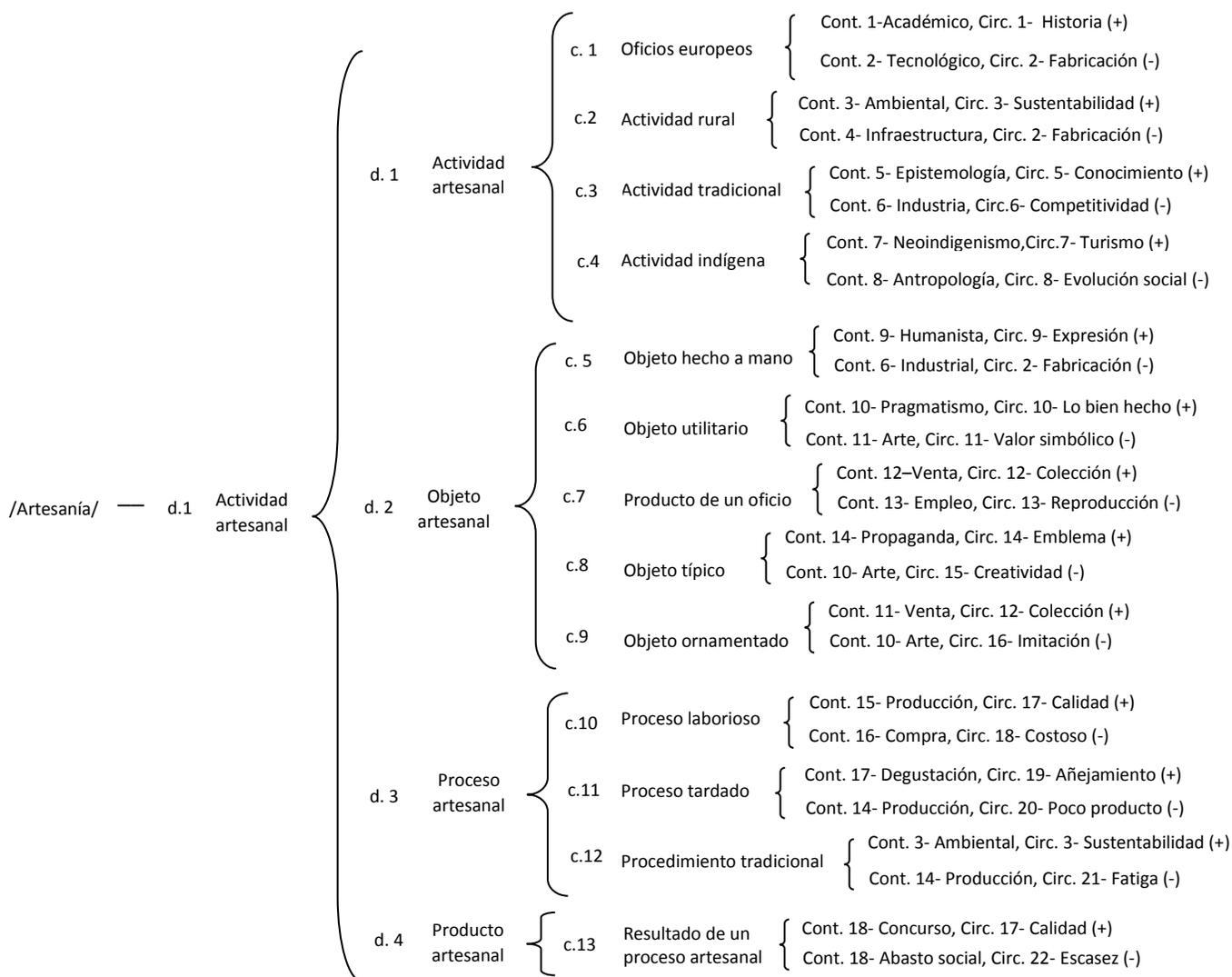
Evidentemente, hay usos diversos de la palabra artesanía, que de alguna manera forman parte del caudal de posibilidades a nuestra disposición. Visto de esta manera, puede ser caótico tratar de encontrar un hilo conductor o una lógica de uso a esta noción, en tal caso, proponemos el siguiente ejercicio.

3.3.1. Análisis componencial del signo /artesanía/.

Asumiendo, entonces, que el signo artesanía es polivalente, estructuraremos los sentidos más habituales que éste convoca, haciendo una descomposición semémica atendiendo tres aspectos principales:

- a) las denotaciones inmediatas que evidencia esta noción;
- b) las connotaciones desprendidas de las denotaciones primeras;
- c) las circunstancias y contextos específicos que dan coherencia a las denotaciones y connotaciones que provoca la noción, tanto positivas como negativas.

⁵⁹ Tal vez la explicación que justifica el uso de artesanía y no de arte popular o de arte indígena, en este caso, es el género discursivo, porque se trata de una narración de una novela y no de la descripción de una colección de arte. En este sentido, parece interesante hacer un estudio a fondo en la relación que puede haber entre el uso de la noción artesanía y los tipos de género discursivo para ver posibles recurrencias; trabajo que se deja esbozado para otro momento.



Para un mejor entendimiento del árbol componencial esbozado, donde fragmentamos el signo /artesanía/, diremos que, en la primera etapa, se obtuvo una denotación germinal, concebida como el significado principal: *actividad artesanal*; de este primer significado se desprendieron otras tres denotaciones: *objeto artesanal*, *proceso artesanal* y *producto artesanal*, que parecen similares pero no lo son, porque cada una connota aspectos muy distintos a las otras tres.

Es decir, el signo tratado evocó las siguientes denotaciones:

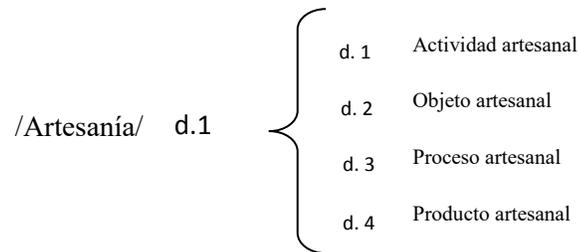
a) actividad,

b) objeto,

c) proceso y

d) producto;

que técnicamente, se presenta de la siguiente manera:



Cada una de estas cuatro denotaciones da pie a cierto tipo de trayectos de sentido, los cuales, jalan discursos (por no decir frases), ideologías y teorías propias de un momento y un lugar. Por tal caso, se hace habitual el uso ambiguo del término porque se ha acostumbrado igualar “artesanía” con *actividad artesanal*, *objeto artesanal*, *proceso artesanal* y *producto artesanal*. Esta sinonimia ha llevado a concebir la artesanía de una manera superficial, lo sensato será tener en consideración cuando sean aspectos diferentes del mismo signo, y no causar desconcierto —No obstante, la confusión se puede producir sólo en un primer momento, ya que conforme avanza la lectura nos podemos dar cuenta del tipo de sentido que sugiere el autor, o si el autor está combinando estas denotaciones inconscientemente—.

A continuación, revisemos las denotaciones referidas y constatar sus connotaciones correspondientes, junto con los valores inherentes a algunos contextos y circunstancias.

3.3.2. La artesanía como actividad.

Desde nuestra perspectiva, éste es el significado más general y primigenio de lo que supone /artesanía/. Sospechamos que la asociación artesanía-actividad en un principio se usó por personas de alto rango social para hablar despectivamente de las actividades que normalmente realizaba el vulgo, y que a lo largo del tiempo ha tomado un sentido menos desdeñoso, tal como lo encontramos actualmente, aunque sigue indicando actividades de clases sociales populares o actividades realizadas informalmente.

De esta manera, actividad artesanal articula cuatro connotaciones principales:⁶⁰

1. oficios europeos,
2. actividad rural,
3. actividad tradicional y
4. actividad indígena.

Para mejor panorama, a continuación se presenta gráficamente para después abundar en ellas:



Oficios europeos: Cuando se habla de actividad artesanal, habitualmente se relaciona con alguna actividad donde se elaboran objetos: mesas, sillas, zapatos, ollas, o cualquier otro, los cuales están asociados, principalmente, a oficios europeos: herrería, zapatería, carpintería, etc. Normalmente los oficios que conocemos como tales, son de origen europeo, aunque se practiquen en escenarios no europeos. Y, a estos oficios, aunque tengan su propio nombre, es común que se les llame artesanía.



⁶⁰ Actividad artesanal puede convocar muchos más connotaciones, pero a nuestra consideración éstas son las que predominan.

En la imagen, por ejemplo, vemos dos utensilios de madera: molinillos⁶¹ y rodillos,⁶² elaborados en *tornos* de carpintería; con la ayuda de diferentes formones es rubricada con la leyenda: *artesanía de la región*. Evidentemente, aquí artesanía se refiere a los objetos, pero indirectamente se relaciona con una actividad (de la región), porque tanto los utensilios, el instrumental con que se elaboraron, el proceso de elaboración y su uso en el hogar provienen de los oficios europeos. En este caso, en vez de “artesanía de la región” podría escribirse “carpintería de la región”.

El cambio de nombre, de oficio a artesanía, es entendible porque son actividades que forman parte de la historia occidental, caídas en desuso, por tanto, asociadas con las actividades tradicionales. En comparación al conjunto de técnicas actuales, estos oficios tienen una reminiscencia al atraso y a lo pasado (por no decir *pasado de moda*), ya que los oficios europeos (gremiales) fueron actividades practicadas —y acaparadas— por europeos (naturales y criollos) hasta los inicios de la revolución industrial, periodo donde la corona española abolió el sistema de gremios,⁶³ a la vez que apoyó la tecnificación de estos oficios induciendo la conversión a industrias.⁶⁴

Una conjetura positiva de los oficios lo encontramos en el contexto académico, específicamente en los libros de historia primaria, donde se ha mitificado la supuesta gran obra humanista de don Vasco de Quiroga, la que consistió en enseñar y repartir algunos oficios entre los tarascos del siglo XVI, dejando la impresión de que:

a) los tarascos no realizaban actividades laborales,⁶⁵

⁶¹ El molinillo es una herramienta utilizada en el proceso de cocción de una bebida de chocolate, y sirve para deshacer el chocolate cuando se está hirviendo en agua o en leche.

⁶² El rodillo es una herramienta utilizada en la elaboración de tortillas de harina o de buñuelos.

⁶³ Recordemos que el sistema de gremios era una instancia jerárquica (maestro, discípulo y aprendiz) propiamente colonial, que servía como método de control social, a la vez que método de recaudación diezmal para la corona española.

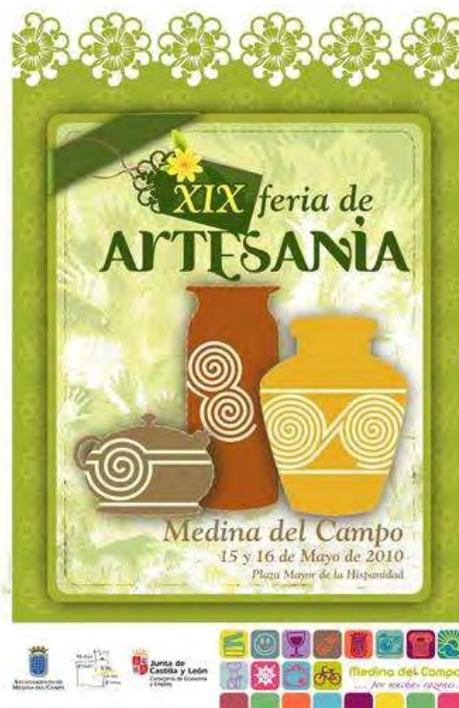
⁶⁴ Para mayor información de este tema se puede consultar el libro de Felipe Castro Gutiérrez (1986) *La extinción de la artesanía gremial*. México: UNAM.

⁶⁵ Según *La Relación de Michoacán*, escrita a mediados del siglo XVI por fray Maturino Gilberti, la sociedad tarasca prehispánica tenía diferentes especialistas en la fabricación de productos, aglutinados en grupos de personas que vivían en ciertas zonas geográficas, llamados barrios, lo cual descarta la gran obra de Vasco de Quiroga. En todo caso, lo que sí pudo haber hecho es enseñarle oficios europeos e inducir diseños acordes a la moral católica.

b) gracias a este religioso, los purépecha son los “artesanos” que ahora son.

Habremos de notar cómo esta última connotación no es visible fuera de ciertos contextos; es decir, las personas que no han escuchado sobre la obra humanista de Vasco de Quiroga no activarán esta connotación cuando perciban el signo analizado. Inclusive, podemos aventurar que es esta la denotación manejada por los historiadores cuando hablan de artesanía, y donde se activa la ambigüedad entre lo tradicional y lo moderno.

Actividad rural: Si oímos la frase “actividad artesanal”, es probable que pensemos en un escenario campirano —aunque habrá a quien lo remita un escenario urbano, pero no es lo común— ya que una ciudad es asociada con la industria y la tecnología, mientras que lo rural se relaciona con la carencia de éstas. Es de este modo que lo rural llega a ser el entorno perfecto desde donde se ejerce la actividad artesanal. Desde esta óptica, podría decirse que todo lo rural es artesanía.



Así, en el cartel promocional observamos una composición de letras y figuras donde se resalta el elemento rural. Al centro, hay una armonía entre los elementos principales: las figuras de tres recipientes decorados y la leyenda *XIX feria de artesanía*. Como fondo y

como *marco* de la composición, con diferentes tonalidades del color verde, se figuran flores y manos, que juegan con nuestra percepción, como si hubiesen sido plasmadas en positivo y en negativo. Estos elementos se conjugan para indicarnos que la artesanía se relaciona con recipientes, con manos y con flores. Evidentemente, el aspecto rural se resalta con el color verde, con las flores y con los recipientes que, se cree, se elaboran y se utilizan en zonas rurales.

Aquí, desde una perspectiva sociológica, se activa la oposición adelanto/atraso y riqueza/pobreza, porque se cree que lo rural es una zona distinta a la ciudad, donde se carece de condiciones modernas: luz eléctrica, tratadoras de aguas residuales, medios de transporte, internet, teléfono, que se juzgan necesarias para crear una industria. Ante tal deducción, llega a parecer lógico que el contexto rural sea un escenario idóneo para la actividad artesanal. Pero realmente es sólo una conjetura simplista: ni la ciudad es completamente industrializada ni lo rural es ajeno a ella.

Del mismo modo, un sentido positivo de lo rural, específicamente de la actividad rural, puede surgir de un pensamiento sociológico, aunque desde una perspectiva ambiental, para la cual representa una alternativa para prevenir la contaminación producida por la industria: smog, ruido, basura, aguas negras, entre otras cosas.

Tengamos en consideración que la asociación artesanía-actividad rural, es más recurrente en España, ya que en México lo rural está asociado, sobretodo, con lo indígena.

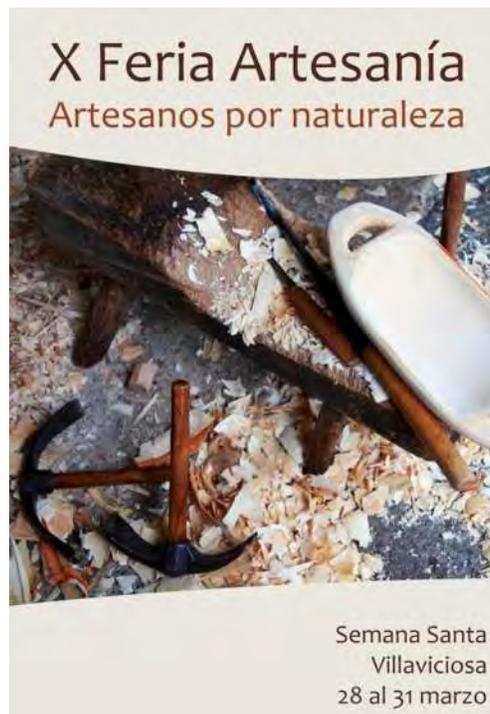
Actividad tradicional. Artesanía como actividad tradicional remite a una actividad pasada, practicada por personas de generaciones anteriores, la cual fue heredada a los descendientes de éstas. Una actividad tradicional implica el uso de materiales y herramientas igualmente tradicionales; por tanto, hay un emparejamiento entre artesanía y tecnología, es decir, la artesanía es tomada como una tecnología más, pero como una tecnología tradicional.

Desde el punto de vista industrial, este rasgo tradicional adquiere un sentido negativo, porque se mira como una actividad primitiva, donde las manos son la herramienta principal, rasgo que incapacita poder competir (mercantil y económicamente) con la producción industrial.

En un sentido positivo, la actividad tradicional es vista como una actividad sumamente importante por los historiadores, en tanto que representa una manera de producción, una técnica, un conocimiento, una manera de resolver las necesidades del ser humano, que son

acaecidos y conservados por diferentes grupos sociales. Y obviamente, es un atractivo también para la curiosidad de los turistas.

Lo dicho se ve en el siguiente cartel, donde hay una fotografía con una escena mostrando el momento final del labrado de un tronco de madera. Vemos una batea de ese material, las herramientas (hachas y cinceles), la mesa donde se elaboró y los pedazos de madera devastados.



Actividad indígena. Artesanía como actividad también da a pensar en una actividad indígena. Lo curioso es que esta activación cognitiva es la más común en México, en tanto que indígenas y la clase pobre de la sociedad occidental trabajan en actividades que se han relacionado con la idea de artesanía. Las actividades practicadas por indígenas, bien pueden ser actividades propiamente autóctonos (elaboración de telas mediante el uso del telar de cintura), procesos de elaboración (preparación de atoles mediante la utilización del metate, tzaráraku,⁶⁶ olla y fuego; etc.) u oficios europeos, en práctica de indígenas.⁶⁷

⁶⁶ Tela que sirve para colar la masa martajada, disuelta en agua.

Normalmente, a esta denotación se refiere un antropólogo cuando habla de este tema, por eso dentro de su argumentación encontramos todo un discurso sobre el indio, que lo relaciona con rituales, actividades comunitarias, usos y costumbres, cosmovisiones, etc.

La artesanía como actividad indígena ha sido un elemento a erradicar, sobre todo, por el primer indigenismo oficial (1948-1970),⁶⁸ porque formaba parte de la cultura indígena que, para los antropólogos de aquel momento, representaba un atraso evolutivo, que contrariaba las aspiraciones de modernidad, desarrollo (económico, educativo y cultural) y unidad social que se anunciaba para el país.

Actualmente, la artesanía como actividad indígena es bien vista por el nuevo indigenismo, conocido como desarrollista, donde la *diversidad cultural* de las sociedades indígenas se ha visto como un elemento ideal para crear empleo y obtener dinero, pues constituye un atractivo para el turismo (nacional y extranjero) que ambiciona encontrar vestigios de culturas diferentes —no obstante, tengamos en cuenta que en los cuarenta años del primer indigenismo oficial hubo efectos considerables en las culturas indígenas, por eso, las estrategias de recuperación de cultura indígena promovida por el neoindigenismo han quedado limitadas por el olvido o por la retirada voluntaria del propio indígena de aquello que le ha causado discriminación y mala fama;⁶⁹ de tal manera que se disminuye la probabilidad de que el turista encuentre vestigios reales, y en su lugar, encuentre simulaciones o teatralizaciones de lo indígena—.

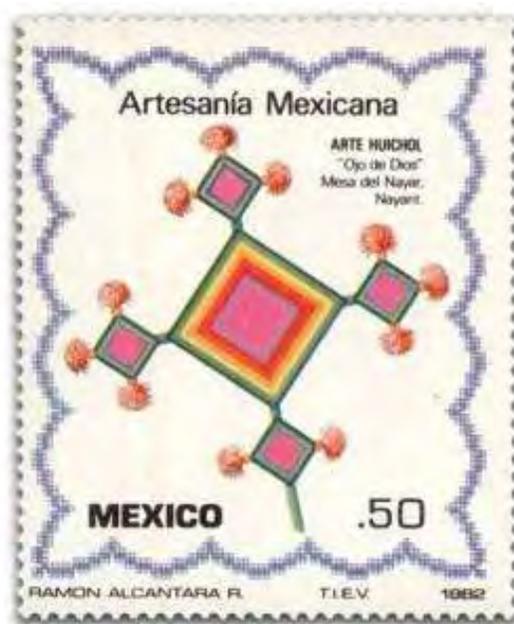
Como muestra de la asociación artesanía-indígena, tenemos la estampilla publicada por Correos de México en 1982, donde se muestra una colorida cruz, de estambre o chaquira, elaborada por huicholes de Nayarit. Es interesante ver cómo los tamaños de las letras van marcando los grados de importancia, en primer lugar, se resaltan dos cosas: (en negritas y con mayúsculas) el nombre de “México” y (en tamaño) el número “.50”; después la frase “Artesanía Mexicana”; siguiendo (en mayúsculas) la frase “ARTE HUICHOL”; debajo de ésta, el nombre de la obra “Ojo de Dios”; del mismo tamaño, el nombre del lugar de origen

⁶⁷ No olvidemos que la colonización efectuada por europeos, en el caso de México por españoles, ha implicado la sobre posición (total o parcial) de su cultura a la nativa.

⁶⁸ A este indigenismo oficial, Daniel Cazés Menache lo calificó como el cuarto momento del indigenismo (Cázeres, 1983).

⁶⁹ Esto ocasionado por el amplio historial que va desde la Colonia, pasando por la Reforma de Benito Juárez y la etapa porfirista, en el que el indígena ha sido foco de discriminación por su diferencia civilizatoria.

“Mesa del Nayar, Nayarit.” Notemos la doble catalogación de este objeto: *artesanía mexicana* y *arte huichol*; donde se deja ver el peculiar juicio social sobre las obras de indígenas: son arte de una “etnia” que pervive en el territorio mexicano, pero que a nivel nacional, el estado mexicano la considera como artesanía.



Esto no quiere decir que porque haya un interés de instituciones gubernamentales o privadas haya cesado la labor desindianizante del indigenismo —encomienda actual de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos Indígenas (CDI)—; sea política paternalista o no, el efecto es el mismo, de igual manera incorporan (económica, comercial, académica, alfabética, partidista, etc.) al indígena. Por esta situación, se entrevé cómo el indígena está sujeto a dos estrategias indudablemente contradictorias: anulación/apoyo, en coexistencia dentro de programas gubernamentales dirigidos a este sector social.

Un ejemplo de lo anterior son los concursos de artesanía. Los concursos organizados por Casa de Artesanías (CASART) y/o por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), a nivel local, regional o nacional, tienen requisitos para poder participar y para poder ganar, el más evidente es que forzosamente se tiene que alterar la

decoración típica (más no su estructura⁷⁰ y la materia prima⁷¹) de la obra, ya que en un concurso no se valora *lo igual*, sino *lo diferente*.⁷² Por razones varias, los concursos los ganan normalmente las mismas personas: a veces porque son las que más participan; porque son las conocidas por el comité organizador; o simplemente por cuestiones de empatía partidista. Otro aspecto no visto en las convocatorias, pero sí en la práctica (sobre todo a nivel nacional), puesto que se da prioridad a personas promovidas o representantes de un grupo de artesanos, es que por todo el procedimiento que implica la participación en un concurso —información e inscripción del artesano, empaque y traslado de la obra, asistencia a la premiación a la ciudad sede, traslado de regreso de la obra—, estos grupos normalmente tienen apoyo prioritario por parte de CASART (para el caso de Michoacán).

Hay un apoyo partidista evidentemente, satisfactorio para los requerimientos apremiantes del momento, donde aparentemente el artesano es el beneficiado (por ser apoyado y premiado por sus obras novedosas), lo imperceptible es que dentro de esta estrategia de conceder favores y premios, se está induciendo al cambio social, mediante el empoderamiento de representantes indígenas;⁷³ evidencia de la estrategia de *negación positiva* del proceso de asimilación.

3.3.3. Artesanía como objeto.

El segundo sentido evocado por el signo /*artesanía*/ es objeto, conceptualmente diríamos: *objeto artesanal* o *artículo artesanal*. Es difícil encontrar un solo sentido a esta frase, y es que tiene la capacidad de connotar varios sentidos a la vez:

5. objeto producido manualmente,

⁷⁰ La estructura se tiene que mantener para que aluda a su funcionalidad, porque realmente no se utilizarán como herramientas de uso, lo importante (al menos en el concurso) es su cualidad estética.

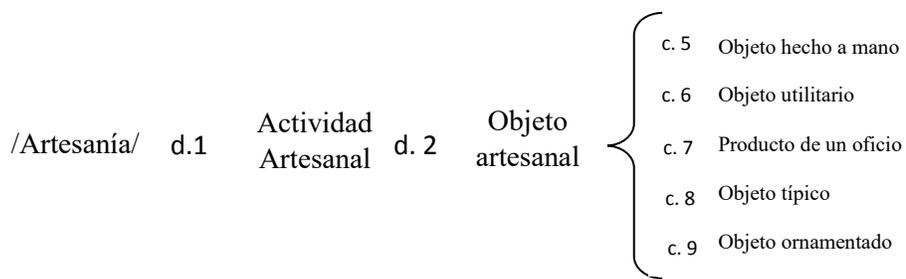
⁷¹ La materia prima también para mantener su utilidad, conservar la técnica y para que no cause problemas de abastecimiento.

⁷² Ninguna obra que ya participó anteriormente en otro concurso puede concursar nuevamente, lo cual indica que hay preferencia por lo novedoso.

⁷³ La estrategia que ha sido más visible es en el ámbito educativo, en donde los internados indígenas, las normales indígenas y las casas de estudiante han dado como resultado al maestro indígena; indígena empoderado por el estado mexicano, social y económicamente, por ser el prototipo idóneo: difusor y promotor de la cultura nacional, bilingüe, militante partidista, entre otras cualidades.

6. objeto utilitario,
7. objeto producto de un oficio tradicional (europeo),
8. objeto típico y
9. objeto ornamentado.

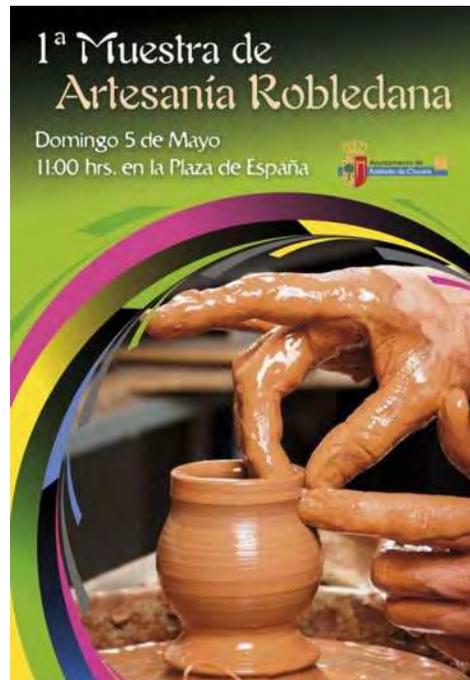
La representación semémica de este argumento es la siguiente:



Objeto producido manualmente. Es esta connotación una de las que normalmente proponen los diccionarios cuando dan el significado de artesanía; pero si fuera así, podríamos pensar que cualquier objeto elaborado por medio de las manos sería una artesanía. Esta cualidad favorece la confusión entre *objeto artístico* y *objeto artesanal*, ya que muchos de los objetos a los que se les denomina como arte son elaborados con las manos.

La idea de producción manual ha tenido un carácter político desde hace mucho tiempo, basta ver cómo desde el siglo II, Galeno dividió las artes en dos, según su origen: las intelectuales en *artes liberales* y las manuales en *artes vulgares*. Desde aquel momento, el uso de las manos más que el uso del pensamiento, remitía a una actividad sin mayor importancia, ya que el pensamiento era la facultad mayor del ser humano.

En el contexto industrial actual, lo producido manualmente alude a la falta de tecnología o carencia de maquinaria moderna para la elaboración de un producto, sugiriendo una baja reputación, y es que tener maquinaria implica producir más producto, tener más ingresos económicos, mayor capital para reinvertir en materia prima y ampliar el potencial de crecimiento; como si la falta de tecnología coartara la posibilidad de ser un empresario industrial.



En contraste, la idea de objeto producido manualmente llega a tener un vínculo positivo en el contexto humanista actual, bajo el supuesto de que el producto manual está bien hecho, además, que contiene características personales: emoción, intención, creatividad, conocimiento, ideología, fe, identidad; en pocas palabras, que es una obra única. Por esta razón, un vendedor de un producto que ha pasado por algún proceso de elaboración manual, no deja de manifestar esta cualidad, porque sabe que el comprador puede considerarlo como significativo.

Objeto utilitario. Ésta es la segunda denotación de objeto artesanal, y remite a los objetos utilizados por el ser humano como herramientas en alguna labor cotidiana. El aspecto utilitario es un elemento primordial a considerar en los objetos elaborados en todas las sociedades y en todas las épocas, donde la funcionalidad es una medida que delata cuando un objeto está bien hecho o no. Curiosamente, este aspecto es el que, actualmente, separa al objeto artístico del objeto artesanal, en el imaginario de que el primero no tiene un fin utilitario y el segundo sí.

Una muestra de esta connotación, en el contexto español, la encontramos en el siguiente poster promocional de una feria de artesanía aragonesa, donde vemos la imagen de, al parecer, una cesta de regalos, sin ningún decorado, únicamente la estrella de celofán,

y las líneas de puntos rojos retocados en computadora. Sin duda, aquí lo importante fue lo utilitario del objeto más que su ornamento. En México, desde el punto de vista de FONART, a este objeto se le llamaría manualidad y no artesanía, por las siguientes razones: se utilizó material prefabricado; no tiene una identidad de tradición cultural comunitaria; adolece de valores simbólicos e ideológicos y tiende a la estandarización productiva.⁷⁴



En relación al contexto indígena, podemos decir que, si bien es cierto que el aspecto utilitario es un valor importante dentro de las sociedades indígenas, no hay cabida para generalizarlo, porque los objetos ahí producidos son de dos tipos, según su finalidad:

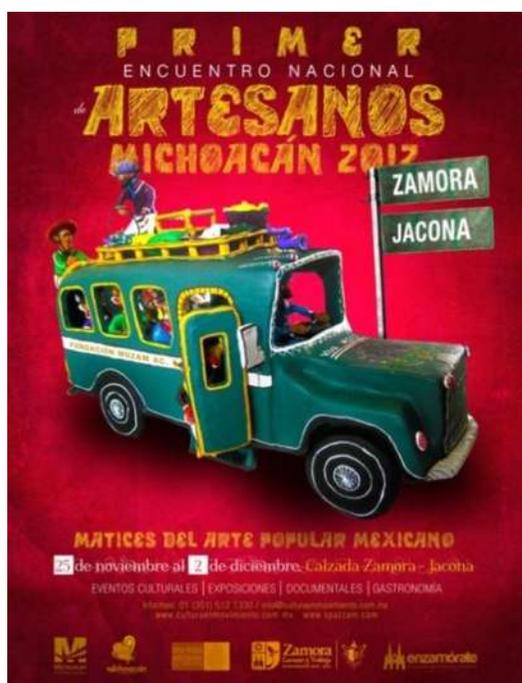
- a) para el uso común y
- b) para concurso.

Solamente los objetos de uso común entran en esta rama, ya que algunas de sus cualidades son las siguientes: están hechos para servir (un rebozo, una cama, un petate, etc.); pueden tener ornamentación o no, según la moda del lugar; se consumen y se usan al

⁷⁴ Para mayor información véase el Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad, publicado por el FONART.

interior del lugar, aunque también pueden ser consumidos por personas ajenas al lugar; su elaboración es relativamente rápida en comparación a los objetos para concurso; su valor económico se basa, sobre todo, en los materiales usados y en su perfección como herramienta (importa poco el ornamento).

Los objetos para concurso tienen otras características que no entrarían en este apartado: largo proceso de facturación; son hechos en ocasiones específicas (antes de los concursos); se atiende al diseño y al ornamento más que al uso; no se consumen en el lugar, normalmente son adquiridos por intermediarios (instituciones organizadoras y particulares) y coleccionistas, sobre todo porque el costo es mucho mayor a los objetos de uso común.⁷⁵



Observemos en el cartel anterior un ejemplo de los objetos elaborados en un pueblo indígena, especialmente para concurso y que no son utilitarios. Se trata de una escultura de barro, elaborado en Ocumicho, donde se retrata el momento en que se está cargando un

⁷⁵ Si nos preguntamos sobre ¿cómo conciben los indígenas este tipo de objetos? encontraríamos que a los objetos de uso se les conoce por su nombre (español o indígena), mientras que a los objetos de concurso, es común que se les llame artesanía o arte.

camión antiguo de pasajeros. Evidentemente es una obra que no tiene nada de utilitaria y que se le relaciona con artesanos de Michoacán y con arte popular mexicano.

Dentro de la teoría del arte rige el prejuicio de que las cosas utilitarias no pueden llegar a ser consideradas como tal, ya que lo utilitario deshonra las cosas, sobre todo cuando el aspecto estético es pasado a un segundo valor. Aunque, observemos que la teoría del arte es muy amplia y variada, donde podemos encontrar múltiples posturas; dentro de ésta, por ejemplo, hay tesis que abogan por la importación de los objetos utilitarios al rango de arte. Es el caso de las obras de indígenas que han ganado algún concurso de artesanía o de arte popular a nivel nacional, que han alcanzado la categoría de arte popular.

No olvidemos, también, que la noción de arte que tenían los griegos y los romanos de la época clásica, se relacionaba con *lo bien hecho*, con *lo perfecto*, en pocas palabras: con el *canon*; y el canon no es otra cosa que una medida (forma o proceso) estándar. La medida perfecta era importante porque sólo así se garantizaba su utilidad; por eso, es posible que de aquí emane la frase: "...es una verdadera obra de arte", como una manera de enunciar que una cosa estaba bien hecha. En tal opinión, podríamos decir: lo que los griegos llamaba arte, ahora se le llama artesanía.

Objeto como producto de un oficio. De alguna manera, este es uno de los sentidos primeros que ha tenido la noción y representa el producto de una actividad artesanal europea; aquí podríamos decir que la artesanía del zapatero es el zapato, la del carpintero es un mueble y la del sastre es un traje. En nuestra consideración, en un principio, esta asociación *artesanía-producto de un oficio* fue manejada por personas cultas para nombrar despectivamente a los objetos producidos por la clase popular, pero que en la actualidad incluye un conglomerado de sentidos diferentes. Actualmente, cualquier evocación a este tipo de oficios europeos, añade a nuestra imaginación un contexto pretérito de siglos anteriores, consecuentemente, una simbología diferente.

El objeto actual, producto de un oficio europeo, encarna un sentido diferente al del siglo XVII, incluso, también distinto al producido por el indígena actual. El objeto artesanal actual (hecho por un *utúsi*) rememora una actividad digna de antaño, como si fuera practicada solamente por una falta de alternativa laboral (de alguna manera, pasajera) o a un pasatiempo. El objeto artesanal del siglo XVII simboliza hoy en día un saber, maestría y a gremio artesanal. El objeto de este tipo, producido por indígenas circunscribe otros

indígenas, a los que les han llamado industrias típicas, arte popular, artesanía, entre otros nombres. A este fenómeno de asignación lo podemos llamar también como *tipificación*.

Un ejemplo de emblema icónico, lo observamos en la siguiente imagen, compuesto de un molcajete, dos manos y letras. Se trata de un logotipo de una sociedad anónima, donde se tomó como prototipo de artesanía un molcajete, con el cual se alude no solamente a las artesanías, sino también a México.

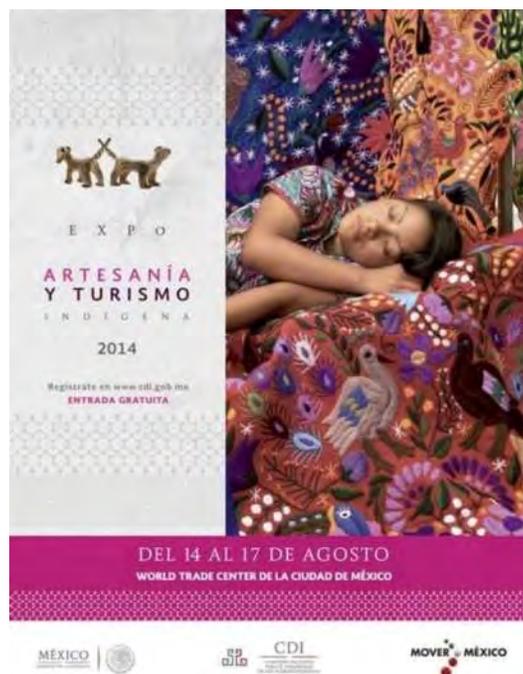


Desde una mirada artística moderna, el objeto típico es evaluado críticamente porque se ve en la necesidad de ser siempre el mismo para seguir siendo típico, por tanto, sugiere una falta de creatividad porque llegan a ser objetos repetidos que no “dicen” nada nuevo, y donde se sigue una tradición axiomática, propia del folclor.

Objeto ornamentado. Actualmente, cuando se habla de artesanía hay una reminiscencia contigua a un objeto decorado, similar a lo que sucede con la noción de arte. Desde el punto de vista turístico, los objetos ornamentales y ornamentados son un elemento importante porque se convierten en una mercancía especial (objetos coleccionables) para un cierto sector de la sociedad: turistas iniciados en la teoría del arte e intermediarios de este tipo de objetos; por esto, normalmente cuando las instituciones de gobierno hablan de artesanía, están aludiendo a esta denotación.

Las personas que ven esta clase de objetos, convencidas de estar ante objetos artísticos, dicen: “esto es una verdadera obra de arte”, como si acabaran de descubrirla y

como si la cualidad de obra de arte residiera en el “pellejo” del objeto. Desde un punto de vista del arte moderno, la originalidad es un elemento importante, por eso, los objetos ornamentados (y de uso), considerados como artesanía, no son otra cosa que objetos con diseños repetidos, sin estilo propio, que muchas veces imitan las obras de arte.



En este anuncio vemos una fotografía de una mujer recostada y rodeada por telas ornamentadas con diferentes elementos de flora y fauna. Al parecer, se trata de telas trabajadas ordinariamente, porque la misma técnica y diseño se repite en la camisa de la mujer. Pero, a lo mejor, un visitante a la exposición, ajeno al entorno de la joven, fascinado por el tipo de decoración, pudo haber adquirido una de estas telas para colocarla dentro de su habitación, haciendo con ello, una *resemantización* de la tela, admitiendo que se trata de una verdadera obra de arte.

A pesar de que existen diferentes posturas sobre estas cinco connotaciones (*objetos hechos a mano, utilitarios, típicos y ornamentados*), actualmente nos encontramos en un mercado de bienes y servicios que retoma alguna de ellas para validar sus productos. Así mismo, a los objetos elaborados por indígenas se les resaltan estas cinco características; aunque en ocasiones, según los propósitos, se da prioridad a unas más que a otras. Por

ejemplo, CASART (a nivel estatal) y FONART (a nivel nacional), han creado una asociación cognitiva entre el aspecto *típico* y *ornamental* de las obras para mostrarlas como bienes simbólicos e identitarios a turistas culturales. En este sentido, las instituciones de gobierno abonan al imaginario colectivo, donde las obras (típicas y decoradas) representan, no solamente a un grupo (indígena o popular), sino también a una “cultura” (la mexicana) y a un país (México).

Como ejemplo de esta hipótesis tenemos el siguiente cartel:



La imagen que se eligió como modelo de artesanía es un fragmento de una batea decorada con maque, típica de Pátzcuaro y Uruapan, aunque no es elaborada por indígenas purépecha. Aquí no se pone atención al aspecto manual, utilitario o tradicional, únicamente al ornamental, obviamente porque en circunstancias de exposición o de concurso, éste es el elemento valorado.

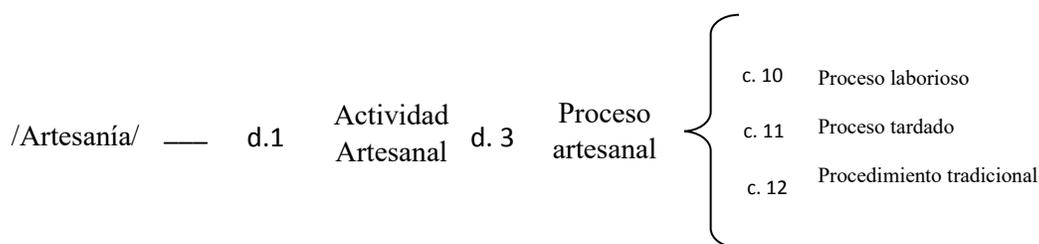
Dentro de esta categoría, también se inscribe la llamada *artesanía urbana*, donde más que reconocerse como actividad o como proceso, son objetos: objetos artesanales. Por lo regular son objetos sin decoración, porque ellos mismos llegan a serlo, es decir, no son *objetos ornamentados* sino *objetos ornamentales*, ya que son objetos armados de diferentes piezas, convertidos en ornamentos corporales (aretes, collares, pulseras, anillos, entre otros) y ornamentos del hogar (atrapa sueños, etc.). En este tipo de piezas prevalecen las connotaciones 5 y 6: hecho manualmente y ser utilitario.

3.3.4. Artesanía como proceso.

Ésta es la tercera evocación producida por el signo /artesanía/, y se vincula con el tiempo y las etapas de elaboración de un producto. La idea de artesanía como proceso, bien la podemos manejar como *proceso artesanal*. Éste alude a la tecnología ocupada para hacer un objeto, aunque también, para la elaboración de productos comestibles; e implica tres connotaciones principales:

10. proceso laborioso,
11. proceso tardado y
12. procedimiento tradicional.

Esquemáticamente, queda de la siguiente manera:



Proceso laborioso. Con esto se considera que todo objeto artesanal es producto de un proceso extremadamente minucioso, en el que todos los detalles de constitución son observados al máximo, lo que redundará en una gran inversión de tiempo. La realidad es que la laboriosidad llega a ser, únicamente, una posibilidad de los objetos y de los productos artesanales, ya que a veces se efectúa y a veces no. En el primer caso, llega a ser un producto fino y de calidad; pero en el segundo, el resultado puede ser tosco y de poca calidad. Se trata, también, de un estereotipo, tendiente a simplificar la realidad y facilitar su interpretación al privilegiar un aspecto.

Proceso tardado. Acostumbrados a creer que un producto es elaborado en pocas horas por una máquina en una fábrica, pensamos que un producto elaborado mediante un proceso artesanal (proceso tradicional, manual, minucioso, etc.) conllevaría un largo tiempo, por el solo hecho de que no se hace en horas sino en días. Es decir, el tiempo implicado en un

proceso de producción artesanal es tardado, sobre todo, en relación al tiempo empleado por la industria.

Lo que tendríamos que ver es que para algunos productos el tiempo de producción no es un problema, al contrario, es el elemento primordial de su calidad, por ejemplo: el añejamiento de los quesos; en este caso, la permanencia y continuidad de estos procesos tardados son indispensables. Para otros productos el tiempo es su principal adversidad, haciendo de este procedimiento una mala estrategia.

Procedimiento tradicional. Esto significa: la manera más común como se hacía una cosa en el pasado, es decir, sin maquinaria moderna, donde el procedimiento tradicional implicaba herramientas tradicionales manipuladas manualmente. Así, el procedimiento tradicional de ahora es un procedimiento artesanal; y posiblemente en el futuro, un procedimiento tradicional llegue a ser el procedimiento que ahora se considera como moderno.



Aquí, se evidencia cómo la noción artesanía llega a ser visible solamente en el contraste ocasionado por el cambio tecnológico en la elaboración de cosas. En este caso, artesanía llega a ser equivalente de lo tradicional, ya sea como proceso o como actividad; de tal manera que *proceso artesanal*, *proceso tradicional*, *actividad artesanal* y *actividad tradicional*, enganchan un mismo sentido: aquello que no está actualizado tecnológicamente, o dicho de otra forma, cuya elaboración nos remite a un modo de producción del pasado.

Una mermelada o un queso hecho de una manera tradicional puede impresionar al consumidor de una manera positiva o negativa, dependiendo de los argumentos emitidos: si se visibilizan las horas hombre, lo orgánico de las materias primas, la no contaminación, la no devastación de la naturaleza y el conocimiento conservado sobre los tiempos exactos de elaboración, puede parecer un producto importante; pero si se argumenta sobre la poca utilidad económica generada por un producto, la poca posibilidad de competir en el mercado, el pobre potencial para crear empleos, puede empezarse a considerar poco importante.

Estos productos comestibles normalmente tienen calidad, pero su proceso de producción carece de eficiencia, lo cual explica por qué en circunstancias de concursos los productos artesanales obtienen premios, mientras que en circunstancias de competitividad los procesos artesanales tienen dificultades.

Son contradicciones que se plasman al interior de la configuración semémica de /artesanía/, lo que demuestra una vez más la complejidad de los recorridos de lectura articulados en ella. Las selecciones contextuales y/o circunstanciales pueden estar conflictuadas al observarlas en conjunto o globalmente.

3.3.5. Artesanía como producto.

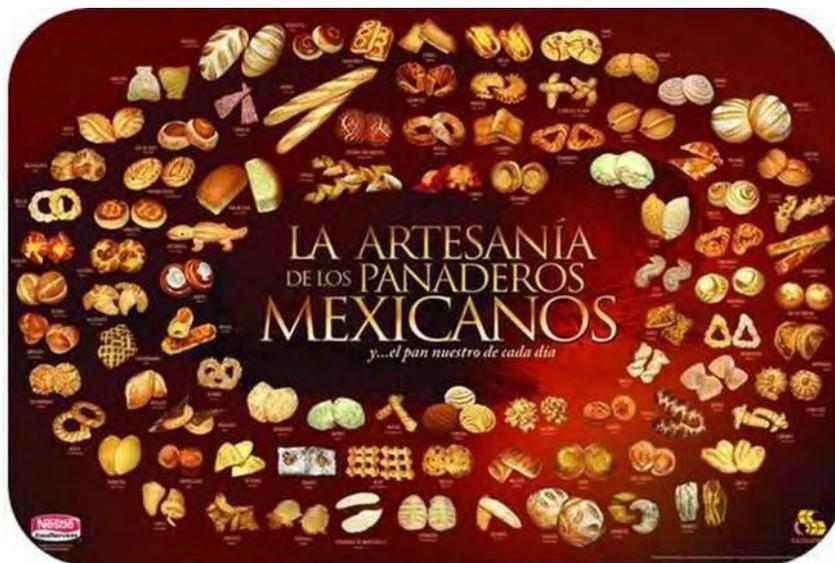
Ésta es la cuarta evocación que hemos propuesto para el signo /artesanía/. Tal aparejamiento se puede confundir con la dupla artesanía-objeto (objeto artesanal) que propusimos en el apartado 3.3.3. Aquí, estamos ante algo diferente, un *producto artesanal* que, si bien refiere al fenómeno de creación (de un objeto o de un producto), no debemos de confundirlos. En términos simples, entendemos que *objeto artesanal* se vincula con objetos utilitarios (ornamentados o no); mientras que el *producto artesanal* recuerda a productos comestibles, principalmente. Así pues, el producto artesanal asociado a productos comestibles como: café artesanal, cerveza artesanal o mezcal artesanal, atrae frases como: "...es todo un arte", "el artes de hacer..."; mientras que el objeto artesanal, asociado con artículos utilitarios, atrae frases como: "...es una verdadera obra de arte". Véase que solamente los objetos pueden llegar a ser obras de arte, no así, los productos comestibles.

Planteada de una manera semiótica, se estructura del siguiente modo:

/Artesanía/	d.1	Actividad Artesanal	d. 4	Producto artesanal	}	c. 13	Producto de un proceso artesanal.

Producto de un proceso artesanal. La frase “producto artesanal” manifiesta que se trata del resultado de una tecnología artesanal, propia de una actividad artesanal. Es aquí donde resulta lógico pensar que el pan es una artesanía, tal como lo demuestra la imagen de panadera que mostraremos más adelante.

El producto artesanal encarna algunos atributos positivos como: *producto de calidad; madurado y de buen sabor; producto sin químicos; calidad de exportación y producto sustentable;* aprovechados en circunstancias de propaganda.



Algunas de sus connotaciones poco favorecedoras se presentan en una circunstancia de abasto social: *producto inaccesible* para cualquier persona (por caro y por falta de distribución) y *no abundante*. Pero visto detenidamente, estos aspectos negativos aumentan el aura de valor más que disminuirle, por suponerlos limitados y exclusivos.

A continuación, una muestra de cómo se han aprovechado estas connotaciones positivas del producto artesanal. Se trata de un producto comestible, elaborado en una

fábrica española, propiedad de Enrique Garrigós Monerris, donde se elaboran diferentes postres. Notemos que el nombre de la fábrica no es artesanía sino *Calidad Suprema*, sin embargo, se utiliza como un elemento principal de la iconografía de los empaques:



3.4. Recursividad semántica.

Hemos visto que el significado de la noción artesanía es polivalente, constituido por cuatro denotaciones y por trece connotaciones. Cada uno de estas valencias consta de dos instancias vitales: la designación⁷⁶ y el argumento;⁷⁷ obviamente, algunas relacionadas directamente (denotaciones) y otras indirectamente (connotaciones).

Como los objetos y productos están inmersos en un contexto económico, donde la necesidad de comercializarlos obliga a las personas ejecutoras a innovar técnica, estructural

⁷⁶ La *designación* es una palabra que se aplica para expresar cuando una persona tiene un concepto (signo) pero no tiene una cosa con el cual relacionarlo; entonces, la persona puede escoger de entre las cosas del mundo para relacionarlo con significar el concepto que posee. Contrariamente, la *denominación* es un proceso donde se tiene un objeto (o cosa) pero no se tiene la noción para catalogarlo.

⁷⁷ Emplearemos la palabra *argumento* para exponer el proceso por el cual una persona justifica o explica oral o escrituralmente un uso o su proceder. Aquí argumento es sinónimo de teoría.

³⁵ Por este motivo, es normal que la argumentación teórica sobre artesanía se presente en discursos argumentativos, mientras que las imágenes prototípicas de artesanía se colocan en discursos descriptivos, tal como lo vimos en el capítulo 2.7.

y ornamentalmente, la teoría tiene que adecuarse a las mutaciones que éstos presentan. Si las obras no cambiaran, la teoría tampoco tendría por qué hacerlo. Este meneo de las cualidades de los objetos ha potenciado dos cosas:

1. que varias disciplinas tengan opiniones diversas sobre artesanía, y
2. que los argumentos expuestos sobre artesanía, a cada momento deriven en desuso y en crítica.

Se trata de un fenómeno de *recursividad semántica*, donde la asignación de un objeto como artesanía define el tipo de argumento teórico y, a su vez, el argumento va definiendo la asignación.

La palabra artesanía por sí misma no es descriptiva, más bien es argumentativa (incluso teórica), ante esto, se recurre a imágenes prototípicas para llenar el vacío,⁷⁸ pero al hacerlo, se ciñe el argumento y, junto con éste, la descripción; dando como posibilidad dos cosas:

- a) la alternancia del sentido (modificación semántica) o
- b) la confirmación del sentido (estabilidad semántica).

Esto porque el significante /artesanía/ ha ido configurando un espectro semémico complejo, alimentado por otras formas de semiosis; en este caso, las imágenes de libros, carteles de ferias artesanales o de concursos de artesanía, logotipos de asociaciones artesanales, empaques de productos artesanales —aquí presentados—, han cumplido este papel. Así, la noción en cuestión articula marcas semánticas provenientes de distintos marcos (histórico, tecnológico, antropológico, económico, jurídico, etc.).

Pensemos en un especialista que argumenta sobre un “objeto artesanal”, donde proporciona un conglomerado de explicaciones sobre las características de éste: tamaño, color, forma, su modo de producción, su validez, su uso, etc.; al final, necesariamente también proporciona un ejemplo icónico del objeto aludido, en tal caso, la imagen aportada tendrá que coincidir con la argumentación y las características planteadas teóricamente al principio. O, al contrario, puede tener una imagen de lo que él supone como objeto artesanal, y con base en ella, plantea los justificantes teóricos de tal denominación,⁷⁹ trazados desde el marco teórico de su disciplina.

⁷⁹ Tal como se ha presentado en el capítulo 2.8. de esta tesis.

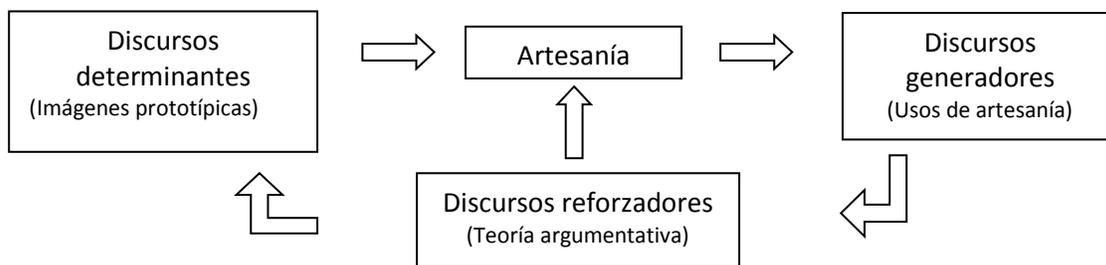
La asignación puede ser arbitraria, pero el argumento no. El argumento proviene de una serie de razones, elaboradas por una persona (experta o no) que justifica una cierta asignación. Es decir, el argumentante procura hilar inferencias lógicas con las que se busca convencer a las personas sobre la “naturalidad” de una asignación. Por ejemplo, un filósofo puede decir que el pensamiento es una artesanía —acto de asignación—; posteriormente, la misma persona (o alguien más) tendrá que explicar la razón por la cual el pensamiento es artesanía —acto de argumentación—.

El argumento no viene de la nada. El argumento se basa en otros argumentos. Y es que las inferencias lógicas son lógicas porque detrás de ellas hay un historial de argumentos disueltos, aunque con otros usos, que el argumentante logra ensamblar coherentemente en un solo sentido. Para el caso de que una persona quiera justificar el porqué el pensamiento es una artesanía, tendrá que recurrir a las denotaciones o connotaciones que existen sobre artesanía, y escoger la que mejor se adapte a su argumento, por ejemplo, *proceso laborioso*. Así, podrá decir que “el pensamiento es una artesanía porque es un proceso laborioso”.

Hacer de algo una artesanía es sencillo, bajo el supuesto de que, como hemos repetido, artesanía es susceptible de ser cualquier cosa, y es que cualquier cosa puede coincidir con una de las trece connotaciones esbozadas, o por lo menos, con las tres más populares: *utilitario, hecho a mano o tradicional*.

El signo /artesanía/ pasa por un interesante proceso semiótico, envuelto en tres discursos: *discursos generadores, discursos reforzadores y discursos determinantes*; donde los discursos generadores son los *usos de la palabra* (como concepto, como sinónimo, como adjetivo o como metáfora); los discursos reforzadores llegan a ser los argumentos teóricos que se han dicho sobre artesanía; y los discursos determinantes se relacionan con las imágenes que se han presentado como prototipos de artesanía.

Plantada de manera esquemática, la relación resulta de la siguiente manera:



Así pues, los tres discursos influyen en la conformación semántica del signo /artesanía/, pero cuando esta semantización culmina con algún cambio, ocasiona movimientos en la estabilidad argumentativa de dichos discursos; ante tal situación, se activa nuevamente el proceso de recursividad semántica para tratar de determinar el nuevo estado del signo.

Bajo este supuesto, podemos decir que si los cambios en los objetos o la invención de nuevos objetos influyen en la teoría, de la misma manera que la disertación teórica afecta las imágenes presentadas como prototipos, es posible suponer que a futuro sucedan tres situaciones:

1. los mismos objetos y productos ya no serán signados como artesanía,
2. no siempre artesanía estará marcada semánticamente por los tres aspectos más comunes: *utilitario, hecho a mano o tradicional*.
3. no siempre las obras y las actividades de indígenas serán catalogadas como artesanía.

En este capítulo hemos observado que el significado de la noción artesanía es mucho más amplia de lo que pensamos comúnmente; excede la simple frase de: *objeto tradicional, elaborado a mano, con un fin utilitario*, tal como se maneja en los colegios. Artesanía es una noción compleja que, en general, denota cuatro aspectos: objetos, actividades, procesos y productos; de las cuales visibilizamos, en particular, trece connotaciones.

Algunas de éstas se presentan más en el contexto mexicano (como actividad indígena, objeto indígena y como objeto típico, objeto ornamentado), y otras, en otros contextos como el español (como actividad tradicional europea, actividad rural, producto de un proceso artesanal, producto de un oficio). Caso importante es que, al parecer, hay algunas connotaciones que son inmutables, por ejemplo: actividad tradicional, objeto utilitario, objeto hecho a mano, proceso laborioso, proceso tardado, procedimiento tradicional;⁸⁰ lo cual abre un espectro nuevo para la teorización del tema en investigaciones futuras.

⁸⁰ La condición de inmutabilidad de estas connotaciones habrá que tomarla con reservas, en tanto que llegan a contrariarse en ciertos momentos con la noción trabajada. Por ejemplo, como actividad tradicional se ve doblegada cuando se habla de *neoartesanías*, donde lo que menos parece importar es el aspecto tradicional. Así mismo, como objeto utilitario llega a ser inconsistente cuando se habla de *artesanías artísticas*, porque si

Mismamente, la distinción entre los “usos de artesanía” (sinónimo de arte; adjetivo de objetos, metáfora de una manera de ser, concepto de actividades y objetos indígenas; etc.) y los “tipos de artesanía” —los 13 diferentes recorridos de lectura que aquí propusimos—, quedará pendiente para próximas investigaciones o para quien la quiera desarrollar.

es artística, entonces ya no es artesanía (utilitaria), sino objeto artístico (para no decir arte). Lo manual también llega a tener problemas, básicamente cuando se habla de *artesanía industrial*, donde se prescinde de un proceso tardado y tradicional; en este caso, alguien se podría preguntar ¿o es artesanía o es industria?

CONCLUSIONES:

El trabajo desarrollado no viene a solucionar nada, sino a mostrar la complejidad de una noción cuyo uso implica contextos y circunstancias en ocasiones opuestos y, más aún, hasta contradictorios entre sí.

Por este motivo, fue necesario adoptar una perspectiva pragmática en el proceso de análisis, desde donde surgieron las denotaciones y connotaciones que incorporamos al Modelo Semántico Reformulado (MSR), propuesto por Umberto Eco.

Hemos constatado, en el primer capítulo, la pertinencia de las aportaciones de la Escuela de Tartu al postular que el discurso no solamente tiene la función de establecer prácticas comunicativas, sino que paralelamente es uno de los medios de que dispone el individuo para acercarse al mundo. Efectivamente, para este grupo, el discurso es un medio de aprehensión y de modelización de lo perceptible y de lo concebible, de suerte que cuando el ser humano discursiviza algo, establece relaciones específicas con ese algo y, al hacerlo, puede manipularlo de forma económica (en el sentido del ahorro de esfuerzo). Ahora bien, la manipulación discursiva de cualquier referente comprende visibilidades sociales, lo que equivale a decir, perspectivas sobre dicho referente. Por ejemplo, no se obtiene la misma percepción de un fenómeno (digamos un ser humano) si se le aborda desde un discurso médico que si se hace a partir de un discurso antropológico. Hay, pues, condiciones que ponen en circulación ciertas prácticas discursivas. En el ámbito científico, tales prácticas presentan una variedad limitada, caso contrario al de dominios de acceso común, donde esa variedad incrementa considerablemente.

Es el caso de la noción “artesanía”, que se da a ver como una entidad pluridiscursante. Así, es posible manifestar que realmente nos encontramos ante un paquete textual susceptible de poner en circulación discursos procedentes de distintos marcos. Por otro lado, no en pocas ocasiones, los discursos se activan a partir de una base ideológica.

En esta línea argumentativa no podía omitirse las aportaciones de van Dijk. Él destaca las formas de interacción social que se producen a partir de prácticas discursivas, las cuales involucran desde los contactos personales hasta la manera en que opera el poder a través de ellas, sin dejar de lado la relación específica entre el sujeto y el espacio, y entre el sujeto y los objetos. Ahora bien, una de las funciones sociales más importantes del

discurso, de acuerdo con van Dijk, consiste en el papel que juega en la aprehensión y la difusión de ideologías. Ésta se encuentra constituida por las creencias de grupo, que imponen modelos rígidos de interpretación de la realidad y de los eventos que en ella ocurren. Debido a esa misma rigidez, toda práctica ideológica es excluyente con respecto a otras posiciones posibles sobre un fenómeno, por eso se habla del aspecto coaccionante de toda ideología. Para el investigador holandés es de suma importancia subrayar el hecho de que el individuo habla a partir de una estructura social.

En la investigación que aquí presentamos, encontramos relaciones entre el discurso y el poder (en las prácticas de esta naturaleza que tienen las instituciones gubernamentales sobre la noción en cuestión), y entre el discurso y la ideología (principalmente en los procesos identitarios que se construyen alrededor de “artesanía”), para lo cual resultó fundamental el apoyo en las concepciones de van Dijk.

Esas posiciones quedaron reforzadas con Susan Condor y Charles Antaki, para quienes el entorno social es el responsable de conformar el conocimiento del individuo, proceso en el que el discurso desempeña un papel trascendental.

Discurso y cognición, desde la perspectiva asumida, son aspectos de la vida social que se encuentran en una relación sumamente estrecha.

En el segundo capítulo, nos centramos precisamente en determinar contenidos semánticos que vienen a configurar la noción en México (contenidos que al final de cuentas funcionan como articuladores discursivos e ideológicos, punto que vimos con detenimiento en el tercer capítulo y sobre el que volveremos posteriormente en estas conclusiones), utilizando distintas formas significantes (fotografías de portadas de libros, carteles promocionales, índices de estudios sobre artesanía, etc.). Podría cuestionárenos el por qué no nos limitamos a consultar un diccionario, pero desde el enfoque pragmático que pretendimos privilegiar, necesitábamos ver el uso de la noción.

Así, algo que saltó a la vista inmediatamente fue la relación artesanía-indígena, que resultó clave para entender una de las funciones sociales que cumple en nuestro país. Por ejemplo, ha servido para imponer tipos de programas sociales, laborales, económicos y artísticos, así como políticas de reconocimiento cultural —o étnico— dirigidas hacia las sociedades indígenas. Es sencillo comprender que esto tiene lugar en la medida en que se

vehicula la concepción oficial sobre la identidad mexicana, una concepción que privilegia las raíces prehispánicas.

El par dicotómico en cuestión se presenta, entonces, como la transcripción de una estructura ideológica, que reduce a este elemento al problema de la mexicanidad. Desde la década de los veinte es un problema que ha marcado una buena parte de la producción cultural y, como vemos, la noción que estudiamos no es la excepción.

Es explicable, entonces, que ciertas instituciones gubernamentales se encarguen de administrar la producción artesanal oficial. Como muestra se encuentran la Casa de Artesanías de Michoacán (CASART); el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), perteneciente a la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL); y la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). En síntesis, dichas instituciones se encargan de promover una artesanía que refuerce esta concepción.

Por otro lado, para abundar sobre el aspecto problemático de la noción en estudio, nos dimos a la tarea de revisar algunas portadas de libros de arte popular. Así pudimos percatarnos de que en ocasiones artesanía y arte popular se asocian estrechamente, hasta el grado de llegar a utilizarse, no pocas veces, como sinónimos.

De este modo, la dicotomía artesanía-arte se convierte en ciertos contextos y circunstancias en la tricotomía *artesanía-arte popular-indígena*, cuyas interrelaciones son confusas y vagamente delimitadas. En campos especializados es posible establecer criterios distintivos, por ejemplo, en exposiciones de obra, el arte popular es visto como un objeto consolidado, con todo lo que implica: originalidad, nuevo diseño, individualidad, etc., lo que excluye la posibilidad de hacer alusión a procesos, a oficios y a una actividad laboral. Pero debe quedar claro que esto se da en ámbitos especializados, con lo que a nivel general no resuelve la ambigüedad y la dispersión —por decirlo de alguna manera— de la noción artesanía.

Además, existe un punto que debe de ser subrayado en estas conclusiones: la tricotomía señalada encierra contradicciones fuertes. Una de ellas radica en el hecho de que la mayoría de publicaciones que tratan el tema, se habla de arte indígena, pero la referencia es sobre producciones prehispánicas, no sobre objetos actuales. Muchas veces, las características morfológicas de los objetos del pasado no difieren mucho con las de un objeto del presente, pero aun así estos últimos quedan excluidos de la concepción artística

(el caso de *Maestros del arte popular* es excepcional, porque ahí se reconoce como artística la obra de algunos artífices indígenas, como Hilario Alejos Madrigal, Manuel Ramírez y Francisco Coronel, entre otros).

Pudiera crearse la impresión de que en nuestra argumentación estamos cayendo en las contradicciones propias de la noción, pero no es así, pues nos hemos limitado a señalar la problemática que se da en el uso del término, dependiendo de contextos y circunstancias específicos.

En el capítulo tercero, que constituye la columna vertebral de la tesis, vimos plenamente la razón de considerar la noción de artesanía como un gran complejo semántico que convoca una masa considerable de discursos.

La utilización del MSR fue la herramienta teórico-metodológica principal para el análisis que propusimos. Así, hicimos la reconstitución semémica asociada al significante /artesanía/ y precisamos la distribución de esta configuración semántica.

De acuerdo con la perspectiva pragmática adoptada, resultaron muy operativas las marcas contextuales y circunstanciales, porque permitieron estudiar la forma en que usuarios con distintas competencias culturales emplean la noción.

Aislamos, entonces, grupos sémicos que dan lugar a recorridos de lectura. Tales recorridos corresponden a campos de la experiencia. En el momento en que pudimos apreciar la reconstitución semémica, con la serie de denotaciones y connotaciones registradas, nos dimos cuenta de las potencialidades comunicativas de la noción.

Localizamos cuatro denotaciones principales que sirven como soporte para la instauración de otros tantos recorridos de lectura. De cada uno de ellos se desprenden las connotaciones respectivas con sus selecciones contextuales y circunstanciales correspondientes.

Como se sabe, en los procesos de comunicación se activa un recorrido y se deja de lado los demás, dando lugar a la materialización de uno de los sentidos de la noción. Sin embargo, hay ocasiones en que durante dichos procesos entran en acción dos o más recorridos, provocando ambigüedades y, por consiguiente, imprecisiones. Es lo que acontece con la noción estudiada, que durante los procesos de comunicación (escrita u oral) hay en juego varias posibilidades de recorridos, de modo que se sabe poco si se trata de un

sinónimo de arte, de un simple adjetivo (de objetos, productos, procesos), una metáfora (de una manera de ser o de hacer), o de un concepto (de actividades o productos indígenas).

—Desde este punto de vista, la noción purépecha de *úkata*⁸¹ difícilmente puede ser equivalente al de artesanía, porque es incapaz de abarcar este conglomerado de sentidos—.

Además, recordemos que en el uso, las marcas semánticas de un recorrido interfieren con las de otro, aumentando la confusión; sin contar que las marcas semánticas convocan discursos y que, más aun, funcionan como articuladores de esos discursos. Por esta razón, quedan implicados tantos marcos de la experiencia en la noción de artesanía.

Para reforzar la función articuladora, incluimos signos distintos a los lingüísticos referidos a la artesanía, como las imágenes de publicidad donde encontramos utensilios de cocina, juguetes, alimentos, etc. La iconicidad nos dio la posibilidad de ver con más claridad la cantidad de “ideas” (discursos) que pone en juego la noción estudiada. Por la situación de que los recorridos de lectura localizados se activan frecuentemente sin la organización deseada, el conjunto de discursos convocado manifiesta la misma tendencia.

La asociación artesanía-indígena constituye uno de los trayectos de sentido más comunes de la noción, y viene a interpelar discursos identitarios: fundamentalmente el que asocia la mexicanidad con el mundo indígena. Esto entronca con la postura oficialista sobre la identidad nacional, que cobró auge con José Vasconcelos en los años veinte del siglo pasado, y sobre la que tanto han reflexionado pensadores como Samuel Ramos, Octavio Paz, Emilio Uranga y Leopoldo Zea. Pero debido a la amplitud de la noción, no puede ser utilizada de manera pertinente para fungir como base de creación de identidad.

El MSR nos permitió simultáneamente adoptar un enfoque diacrónico: nos percatamos de la presencia de marcas semánticas referidas a los oficios europeos.

A lo largo de este estudio percibimos que inclusive las reflexiones teóricas se enfrentan a los problemas de ambigüedad propios de la noción, con lo que su precisión queda cuestionada. Por eso incluimos índices de libros sobre el tema, que al ser contrastados con imágenes (portadas, por ejemplo), entran en contradicción.

⁸¹ *Úkata* es un complemento adjetival que funciona como especificante de una acción de hacer un objeto. No es un verbo. Un ejemplo de su uso es: Jájkjimbo **ukateecha** (cosas hechas con las manos); sīrinharik**ukateecha** (cocer con aguja una manta con el punto de cruz); pītanharik**ukateecha** (deshilar una tela).

Como lo afirmamos, nuestra pretensión no es resolver las ambigüedades que presenta la noción, sino mostrar problemáticas concretas que se manifiestan en torno a ellas.

FUENTES DE INFORMACIÓN

- **Álvarez Noguera, José Rogelio (1969): *El arte popular***
- _____, (1969): *Vidrio soplado*. México: Organización Editorial Novaro.
- Bartra, Eli (2004): *Creatividad invisible: Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. México: UNAM.
- _____, (2005): *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/FONCA/CONACULTA.
- Baugrande, Robert Alain; Ulrich, Wolfgang (1997): *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- Berger, Peter L. Luckmann, Thomas (1968/2006): *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bravo Ramírez, Francisco J. (1976): *El artesano en México*. México: Editorial Porrúa.
- _____, (1997): *El artesanado en México*. México: Porrúa.
- Cárdenas Luna, Juan (1964): *Artesanías prehispánicas*. México: editorial Enigma.
- Castro Gutiérrez, Felipe (1986): *La extinción de la artesanía gremial*. México: UNAM.
- Condor, Susan y Antaki, Charles (2001): *Cognición social y discurso*. Traducido por Elisabeth Maiuolo. En van Dijk, A. Teun (compilador) (2001). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- Cros, Edmond (1986): *Literatura, ideología y sociedad* (traducida por Soledad García Mouton). Madrid: Biblioteca Románica Hispánica.
- **Chapenel, Mauricio (1970): *Las miniaturas en el arte popular mexicano*.**
- Charaudeau, Patrick (2012): *Los géneros: una perspectiva sociocomunicativa*. En Martha Shiro/Patrick Charaudeau/Luisa Granato (eds.) 2012: *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid: Iberoamericana.
- Eco, Umberto (2005): *Tratado de Semiótica General*. Traducido por Carlos Manzano. Editorial Debolsillo: México.

- Espejel, Carlos (1972): *Las artesanías tradicionales en México*. México: SEP.
- _____, (1977): *Artesanía Popular Mexicana*. México: editorial Blume.
- _____, (1986): *Arte popular o artesanías*. México: UNAM/Coordinación de difusión cultural, dirección de Literatura.
- Fernández De Calderón, Cándida (1998): *Grandes maestros del arte popular mexicano*. México: Fomento Cultural Banamex.
- Gámez Pérez, Leticia (2012): *Arte Popular mexicano. Un patrimonio de valores culturales*. Embajada de México, España: Punto rojo libros.
- Genette, Gérard (2001): *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores.
- Goldmann, Lucien (1959): *Le dien caché*. Paris. Gallimard.
- Gouy-Gilbert, Cecile (1987): *Ocumicho y Patamban: dos maneras de ser artesano*. México: Centro de estudios Mexicanos y Centroamericanos. (Traducido por Luz María Santamaría)
- Hernández, Francisco Javier (1950): *El juguete popular en México*. México: editorial Mexicana.
- Horcasitas de Barros, María Luisa escribe (1973): *La artesanía, con raíces prehispánicas, de Santa Clara del Cobre*. México: SEP.
- Huitrón, Antonio (1962): *Metepc, miseria y grandeza del barro*. México: Instituto de Investigaciones sociales UNAM.
- _____, (1962): *Catálogo de las artesanías del Estado de México*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Lotman, Yuri (2011): *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal.
- Martínez Peñaloza, Porfirio (1981): *Arte popular de México*. México: Panorama Editorial.
- _____, (1988): *Arte popular y artesanías artísticas en México: un acercamiento*. México: SEP.
- Mejía Lozada, Diana Isabel (2004): *La artesanía en México. Historia, mutación y adaptación de un concepto*. Zamora: COLMICH.
- Moctezuma Yano, Patricia (2002): *Artisanos y artesanías frente a la globalización: Zipiajo, Patamban y Tonalá*. Zamora: COLMICH, Colegio de San Luis y el FONCA.

- Murillo, Gerardo (1920): *Las artes populares en México*. México: Secretaria de Industria y comercio-Editorial Cultura.
- Novelo, Victoria (1976): *Artesanías y capitalismo en México*. México: SEP/INAH.
- _____, (1993): *Las artesanías en México*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas.
- _____, (compiladora) (1996-1997): *Artisanos, artesanías y arte popular de México. Una historia ilustrada*. Aguascalientes, CNCA-GCDP. Universidad de Colima, INI. México-España.
- Oettinger, Marion (2010): *Tesoros del arte popular mexicano*. Colección Nelson Rockefeller, México: Arte Público Press & Artes de México.
- Oikion Solano, Verónica (1998): *Manufacturas en Michoacán*. Zamora: COLMICH, Gobierno del Estado de Michoacán y el Instituto de Investigaciones Históricas de la UMSNH.
- Orellana, Margarita (coordinadora) (2004): *Revelaciones del arte popular Mexicano*. México: Artes de México.
- **Othón de Mendizábal, Miguel (1946): *Tejidos y bordados indígenas*.**
- Prieto, Luis (1975): *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*. Paris, Minuit.
- Rodríguez Tovar, Eutimio (1964): *La artesanía mexicana: su importancia económica y social*. México: UNAM
- _____, (1974): *Arte popular mexicano*. México: Fondo de Cultura Popular.
- **Rubín Rivas, Ramón (1948): *El callado dolor de los tzotziles*.**
- Sanding, Bárbara y Selting, Margret (2000): *Estilos del Discurso*; en Van Dijk, Teun (comp.) 2000: *el discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- Turok, Marta (1988): *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdez/SEP.
- Van Dijk, A. Teun (compilador) (2000): *El discurso como interacción social*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Internet

- INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN RAFAEL LAPESA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013): *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)* [en línea]. <<http://web.frl.es/CNDHE>> [Consulta: 28/ noviembre/2014].

- BERGAMÍN, JOSÉ, *Artículos* [España] [Gonzalo Penalva Candela, Granada, Revista Litoral, 1983. En INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN RAFAEL LAPESA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013): *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)* [en línea]. <<http://web.frl.es/CNDHE>> [Consulta: 28/ noviembre/2014].
- ROMERO ALPUENTE, JUAN (1831): *Historia de la Revolución de España* [España] [Alberto Gil Novales, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1989]. En INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN RAFAEL LAPESA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013): *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)* [en línea]. <<http://web.frl.es/CNDHE>> [Consulta: 28/ noviembre/2014].

REVISTAS

- Bonfil Batalla, Guillermo (1988): "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos". Anuario Antropológico N° 86. Editora Universidad de Brasilia/Tiempo Brasileiro. P. 13-53.
- Caso, Alfonso (1942): "La protección de las artes populares". Revista: *América Indígena*, No 3, vol. III, Julio de 1942.
- Cazés, Daniel (1983): "Indigenismo en México. *Pasado y presente*". En historia y sociedad, 5, México.
- Gamio, Manuel (1941): "El arte indígena y el arte indigenista". Publicado en la revista *América Indígena*, Instituto Indigenista Interamericano, vol. II, número 4.
- Novo, Salvador (1932): "Nuestras artes populares". En la revista *Nuestro México*.
- Novelo, Victoria (2002): "Ser indio, artista y artesano en México". *Revista Espiral*, vol. IX, numero 25 (septiembre-diciembre, 2002) Universidad de Guadalajara.
- Pomar, María Teresa (1987): "Los artesanos depositarios de la transición". Publicado en la revista *México Indígena*.
- Rubín de la Borbolla, Daniel (1959): "Las artes populares indígenas de América, supervivencia y fomento". Revista América Indígena, México: Instituto Indigenista Interamericano.

Otros:

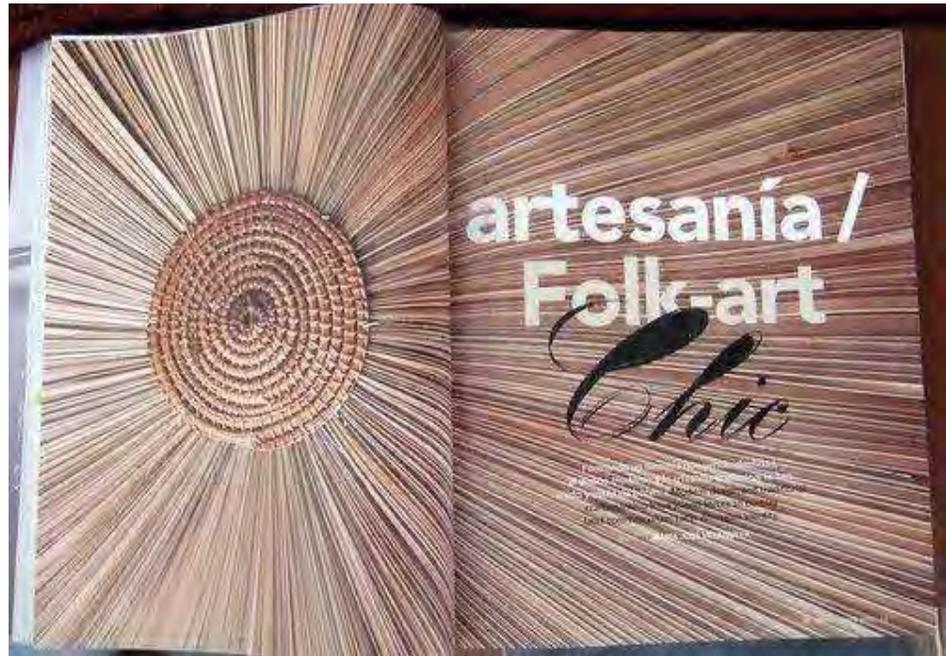
- (1987): Arte popular Mexicano. México: MobilOil de México.

- (1996): *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano*. Fomento Cultural Banamex, A. C.
- Van Dijk, A. Teun (1994): *Discurso, poder y cognición social*. Tres Conferencia (Discurso, poder y cognición social; Discurso, poder y discriminación; estructura discursiva y cognición social) presentadas los días 13 y 14 de enero de 1994, en la Escuela de Ciencias del Lenguaje y Literaturas (Maestría en Lingüística), en Colombia.

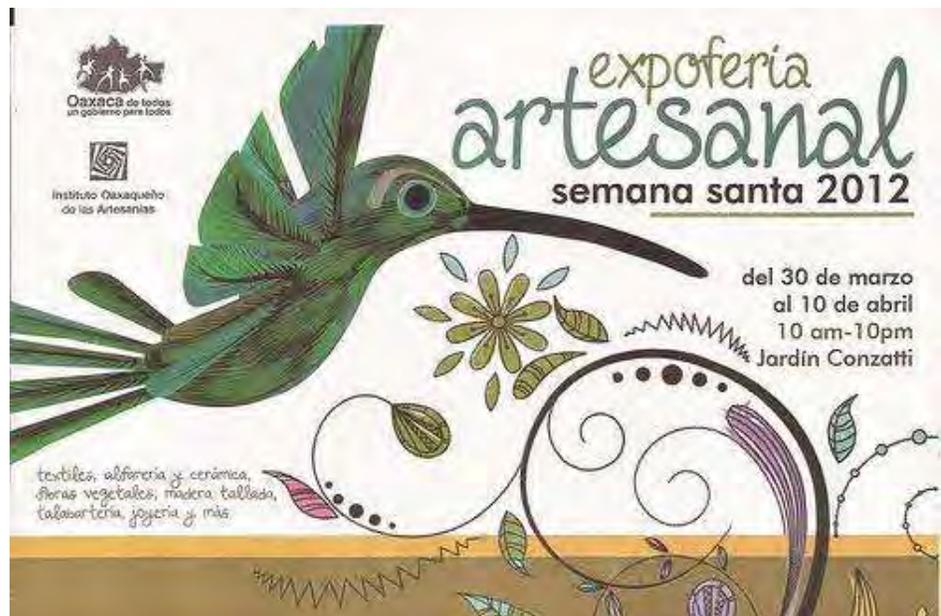
Diccionarios:

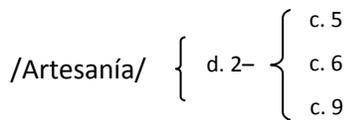
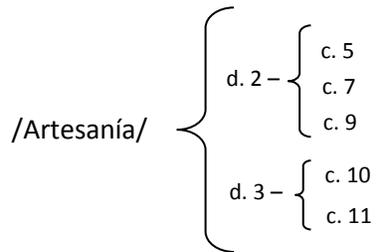
- (2009): *Larousse Diccionario Enciclopédico*. México: Ed. Larousse, 14ª edición

/Artesanía/ { d. 2- c. 5

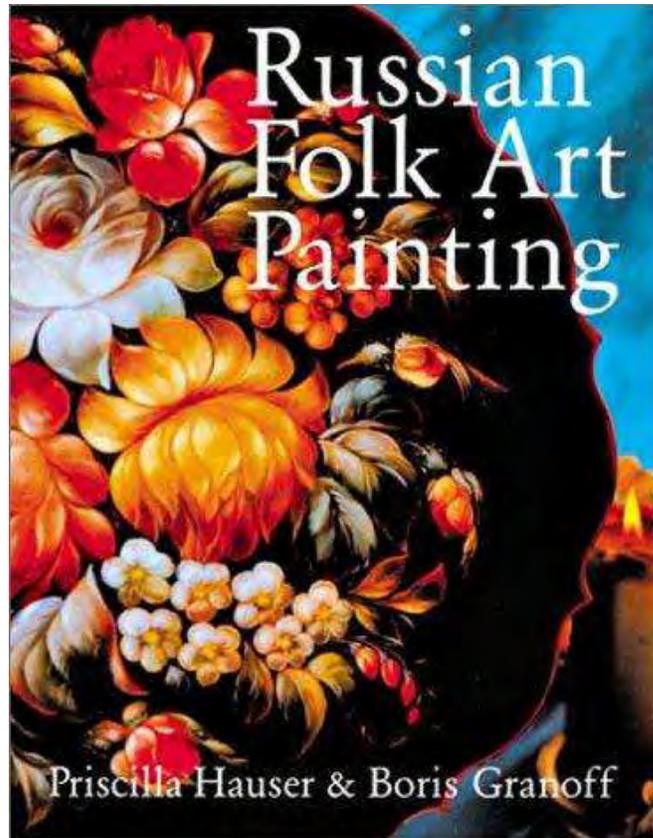


/Artesanía/ { d. 2- { c. 5
c. 9





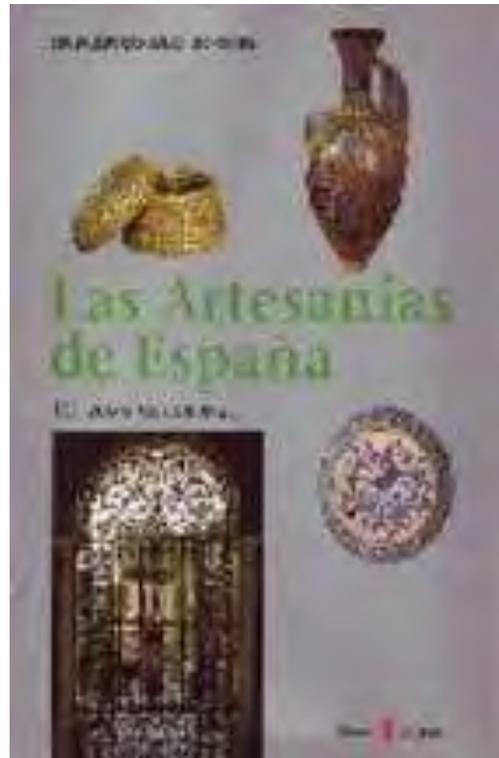
/Artesanía/ { d. 2 - { c. 5
c. 6
c. 9



/Artesanía/ d. 2 - { c. 5
c. 9



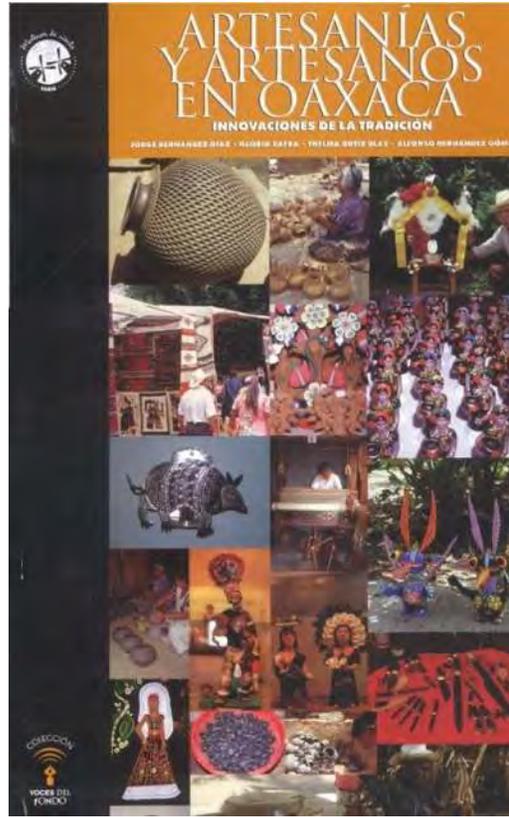
/Artesanía/ { d. 2- { c. 6
 c. 7
 c. 9



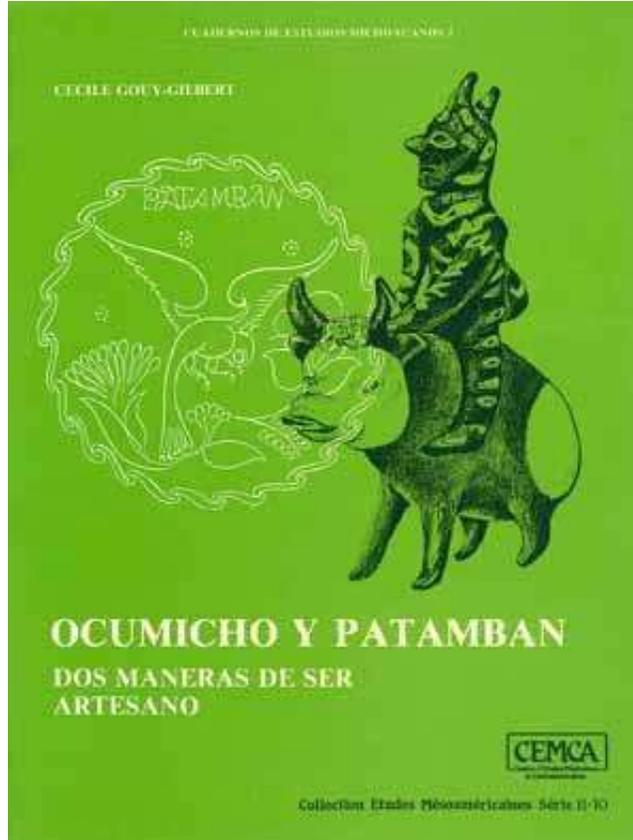
/Artesanía/ { d. 1- c. 4
 d. 2- { c. 5
 c. 8
 c. 9



/Artesanía/	d.1	c. 2
		c. 4
	d. 2-	c. 5
		c. 6
		c. 8
	d. 3-	c. 9
		c. 10
		c. 12

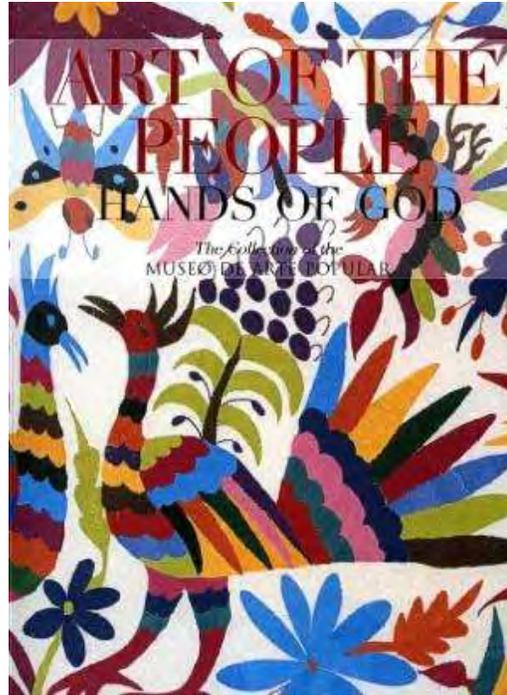


/Artesanía/	d.1-	c. 4
		c. 5
	d. 2-	c. 8
		c. 9



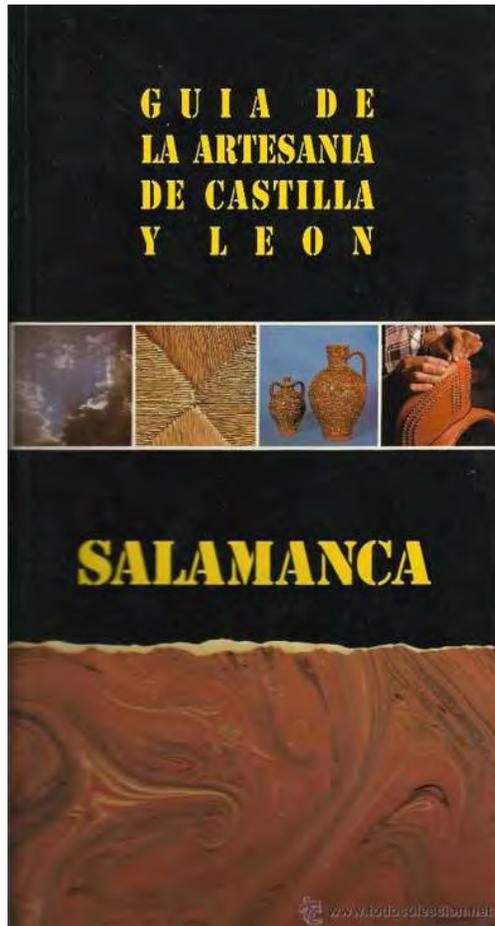
/Artesanía/

- d.1- c. 4
- d. 2-
 - c. 5
 - c. 8
 - c. 9

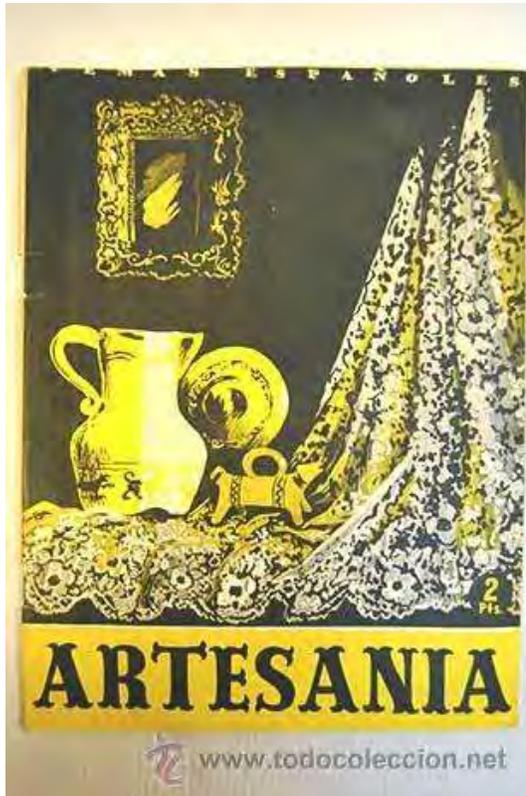


/Artesanía/

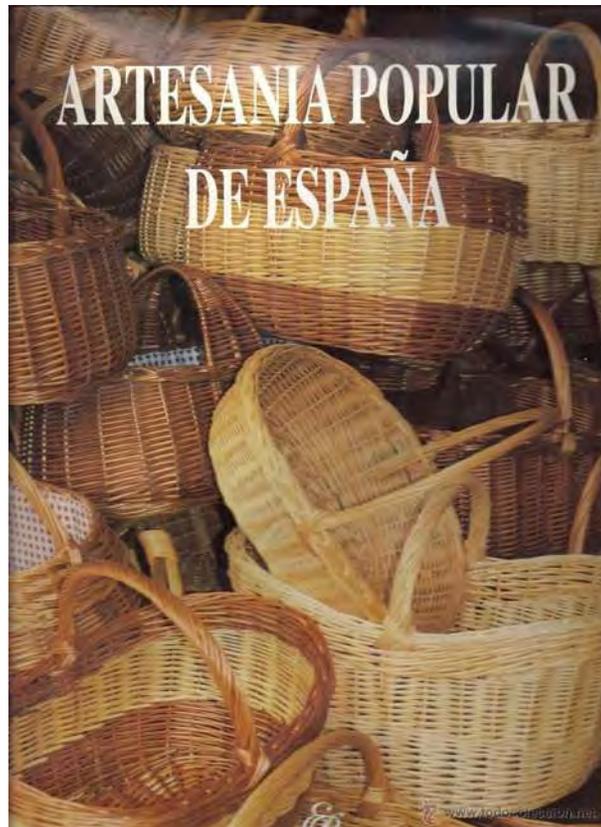
- d.1-
 - c. 1
 - c. 2
 - c. 3
- d. 2-
 - c. 5
 - c. 6
 - c. 7
 - c. 9
- d. 3-
 - c. 10
 - c. 11



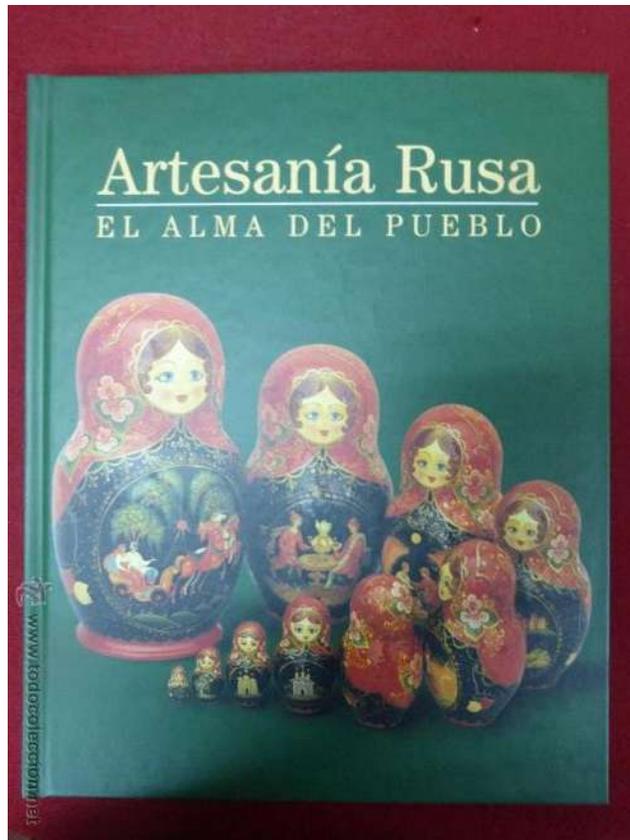
/Artesanía/ d. 2 - { c. 4
c. 8
c. 9



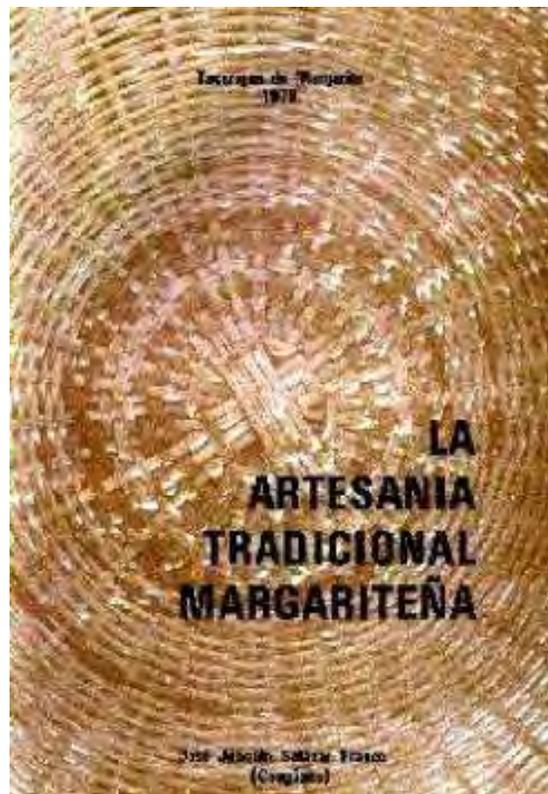
/Artesanía/ d. 2 - { c. 10
c. 8
c. 9



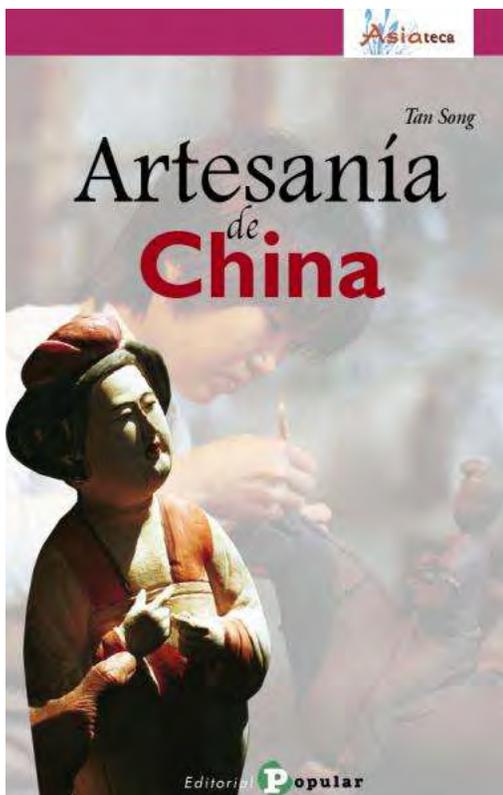
/Artesanía/ d. 2 - { c. 8
c. 9



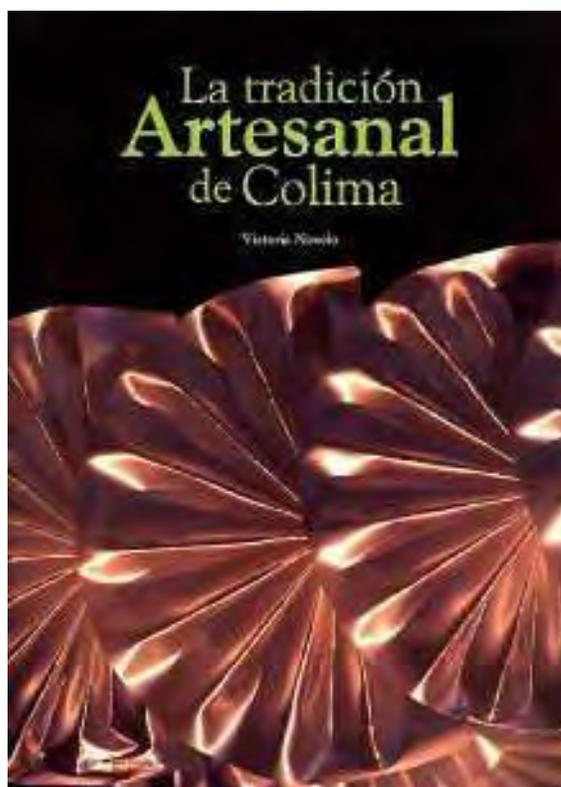
/Artesanía/ { d. 2 - { c. 5
c. 6
c. 7



/Artesanía/ { d. 2 - { c. 5
 c. 8
 c. 9
 d. 3 - c. 10

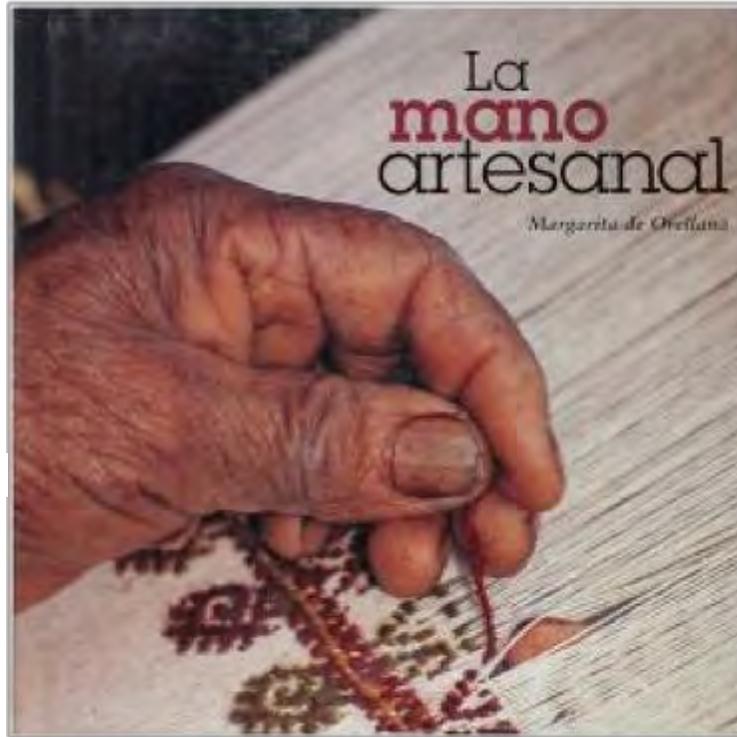


/Artesanía/ d. 2 - { c. 7



/Artesanía/

- d.1- c. 4
- d. 2-
 - c. 5
 - c. 6
 - c. 8
 - c. 9
- d. 3-
 - c. 10
 - c. 12

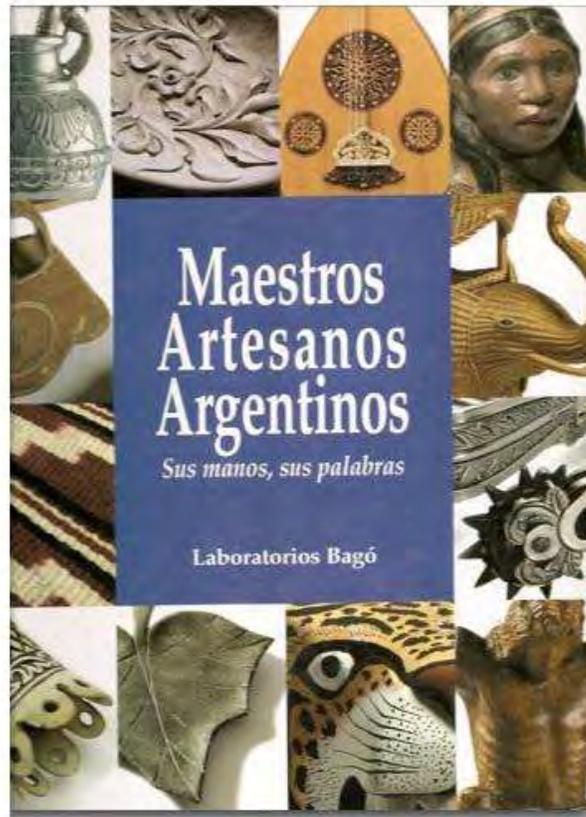


/Artesanía/

- d. 2-
 - c. 5
 - c. 6



/Artesanía/ d. 2 – { c. 5
c. 6
c. 7
c. 8
c. 9



/Artesanía/ { d. 2 – c. 5
d. 4 – c. 13

martesanal

Lo artesanal es único. Cada artesanía es una pieza realizada con especial atención y cuidado por su autor. El martes, es Martesanal en Homero Beer Depot León, el día dedicado a las cervezas artesanales mexicanas.

Ven y disfruta de nuestras artesanías líquidas.

HOMERO BEER DEPOT LEÓN
Las mejores cervezas al alcance de tu tarro

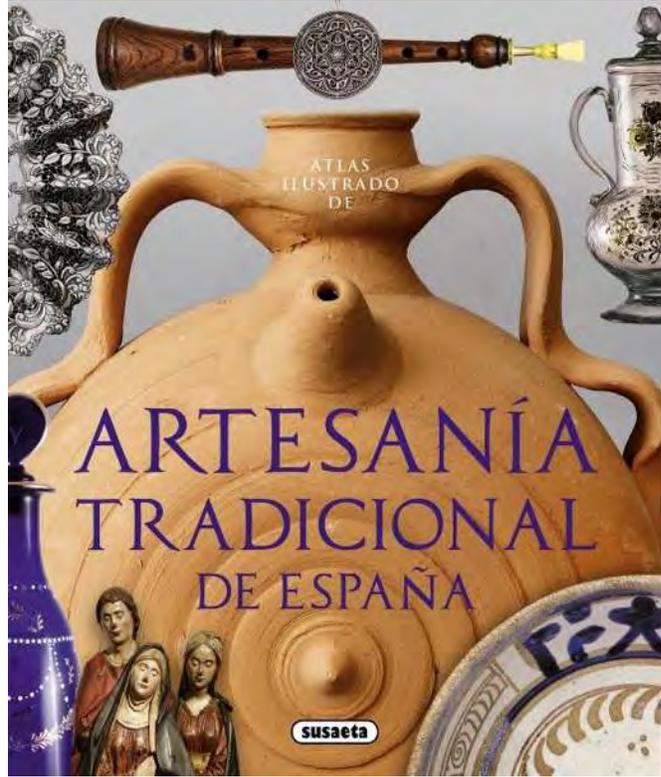
Placita Campestre I. Local 9.
León, Gto.
☎ 477 173 37 71
f Homero Beer Depot León
homerobeerdepotleon@gmail.com

¡GUATUÚ!

/Artesanía/

d. 2-

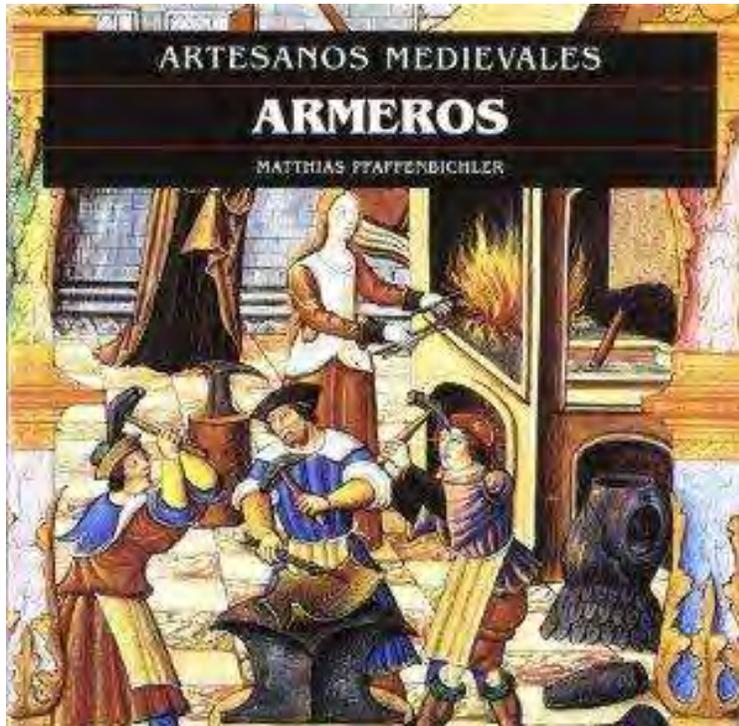
- c. 6
- c. 7
- c. 8
- c. 9



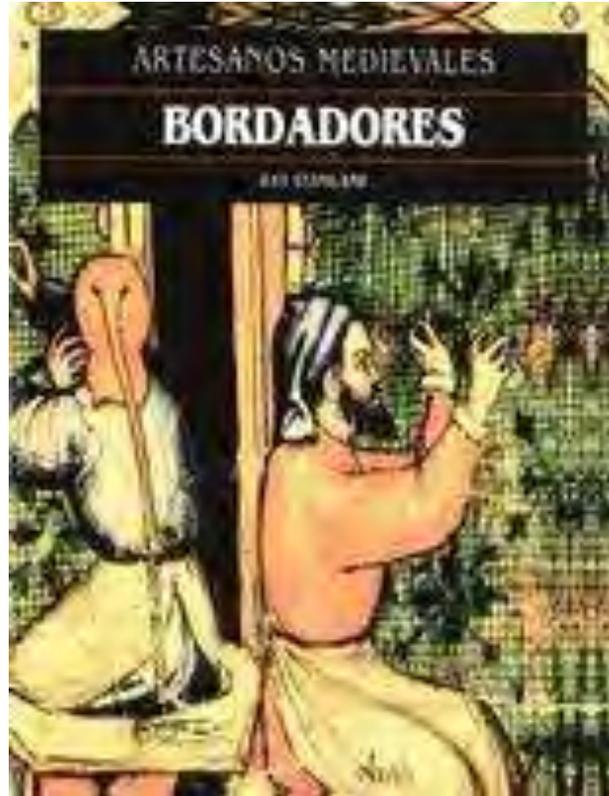
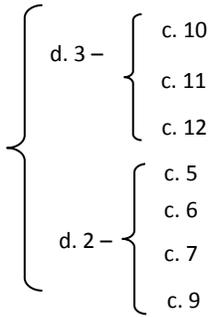
/Artesanía/

d. 2-

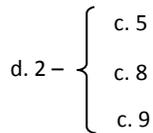
- d. 3-
 - c. 10
 - c. 11
 - c. 12
- d. 2-
 - c. 6
 - c. 8
 - c. 9
- d. 1- c. 1



/Artesanía/



/Artesanía/



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
CENTRO DE INVESTIGACIÓN PARA EXTRANJEROS
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES EN CIENCIAS Y LETRAS
COORDINACIÓN DE ESTUDIOS UNIVERSITARIOS
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

UNAM

Video Conferencias

El arte popular mexicano

Ponente: Mtro. Luis Fernando Rodríguez Lazcano

14 de mayo
12:00-14:00 hrs.

Sala de videoconferencias,
Unidad de Seminarios, Campo 1,
FES Cuautitlán

UNAM

Investigación y Desarrollo

CENTRO DE ESTUDIOS EXTRANJEROS
U N A M

Informes:
Marco Héctor Cebalga, Jefe del Depto. Educación a Distancia
Unidad de Seminarios, Campo Cuatitlán, Teléfono: 5022-1927
email: distancia@investigacion.unam.mx, www.cuautitlan.unam.mx/educacionadistancia
Facebook: Educación a Distancia FEBC | Twitter: @Edu2016

Regístrate aquí y participa con nosotros. Se otorgará constancia de participación, según corresponda.

ANEXO II

LEY DE FOMENTO ARTESANAL DEL ESTADO DE MICHOACÁN DE OCAMPO

LEY PUBLICADA EN LA SECCIÓN QUINTA DEL PERIÓDICO OFICIAL, EL
LUNES 13 DE MARZO DE 2000.

VICTOR MANUEL TINOCO RUBI, Gobernador Constitucional del Estado Libre y
Soberano de Michoacán de Ocampo, a todos sus habitantes hace saber:

El H. Congreso del Estado, se ha servido dirigirme el siguiente

DECRETO

EL CONGRESO DE MICHOACÁN DE OCAMPO

DECRETA:

NUMERO 61

LEY DE FOMENTO ARTESANAL DEL ESTADO DE MICHOACÁN DE OCAMPO

CAPÍTULO I

DE LAS DISPOSICIONES GENERALES Y DE LA NATURALEZA, INTEGRACIÓN Y FUNCIONES DE LA CASA DE LAS ARTESANÍAS DEL ESTADO DE MICHOACÁN DE OCAMPO

ARTÍCULO 1º.- La presente Ley tiene por objeto regular la naturaleza, integración y funciones de la Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán de Ocampo, así como promover y alentar el rescate, preservación, fomento, promoción, mejoramiento y comercialización de la artesanía michoacana.

ARTÍCULO 2º.- Corresponde al Titular del Poder Ejecutivo del Estado, la aplicación de la presente Ley, por conducto de la Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán de Ocampo y de las demás dependencias y entidades estatales que tengan relación con el sector artesanal .

ARTÍCULO 3º.- Para los efectos de la presente Ley se entenderá por:

I. Ley: La Ley de Fomento Artesanal del Estado de Michoacán de Ocampo.

II. Organismo y/o Casa de las Artesanías: La Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán de Ocampo.

III. Consejo: El Consejo Consultivo para el Fomento Artesanal en Michoacán.

IV. Centro: El Centro de Investigación y Documentación Sobre Artesanía y Arte Tradicional de Michoacán.

V. Artesano: Toda persona que usando ingenio y destreza, transforme manualmente materias primas en productos que reflejen la belleza en su sentido más amplio, auxiliándose de herramientas e instrumentos de cualquier naturaleza y siempre que se realice dentro de las distintas ramas de producción que contemple esta Ley.

VI. Producto Artesanal: La obra creada mediante la intervención del **trabajo manual** del artesano, como factor dominante, que **no forma parte de producciones en serie equiparables a las del sector industrial** y que es considerada como una **manifestación cultural y tradicional**.

ARTÍCULO 4º.- Se crea la Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán de Ocampo, como un organismo público descentralizado de la administración pública estatal, con personalidad jurídica y patrimonio propios.

Los bienes, derechos y fondos que constituyen el patrimonio de la Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán de Ocampo, estarán exentos de toda clase de contribuciones estatales, en los términos de las leyes de la materia.

El Organismo tendrá su domicilio en la ciudad de Morelia, Michoacán; y podrá establecer oficinas, para el mejor cumplimiento de sus fines, en las poblaciones de la Entidad que lo considere necesario.

ARTÍCULO 5º.- La Casa de las Artesanías tendrá las siguientes funciones:

I. Formular y aplicar el Programa Estatal de Fomento Artesanal;

II. Elaborar y operar el Registro de Artesanos del Estado de Michoacán;

III. Coadyuvar a que en la planeación del desarrollo integral del Estado, se establezca una política de fomento, desarrollo y promoción artesanal, en todos sus géneros y modalidades;

IV. Representar al Gobierno del Estado ante las instituciones u organismos similares nacionales e internacionales, con la finalidad de integrar y ejecutar acciones y programas a favor de los artesanos michoacanos;

V. Instrumentar programas y celebrar convenios con los gobiernos federal, estatales, municipales, instituciones y organismos públicos y privados, para ejecutar acciones en beneficio de la actividad artesanal en la Entidad;

VI. Impulsar la investigación y la adopción de técnicas y metodologías relacionadas con la producción artesanal, privilegiando la calidad y la autenticidad de la artesanía michoacana;

VII. Aprovechar los medios masivos de comunicación para difundir las artesanías michoacanas;

VIII. Fomentar y apoyar la celebración de eventos estatales, regionales y municipales que promuevan los productos artesanales michoacanos; y,

IX. En general, todas aquellas actividades necesarias para el rescate, preservación, fomento, desarrollo, mejoramiento y promoción de la actividad artesanal en la Entidad.

ARTÍCULO 6º.- La Casa de las Artesanías se integrará por:

I. La Junta de Gobierno;

II. La Dirección General; y,

III. Las áreas administrativas que apruebe la Junta de Gobierno

ARTÍCULO 7º.- La Junta de Gobierno del Organismo se integrará por:

I. El Gobernador del Estado, quien será el Presidente;

II. El Secretario de Fomento Económico, quien será el Vicepresidente;

III. El Secretario de Educación del Estado;

IV. El Secretario de Turismo;

V. El Tesorero General del Estado;

VI. El Coordinador de Control y Desarrollo Administrativo;

VII. El Coordinador General del COPLADE; y,

VIII. El Director del Instituto Michoacano de Cultura.

Cada uno de los miembros propietarios de la Junta, con excepción del Presidente, deberá nombrar su respectivo suplente.

Podrán participar con voz pero sin voto, representantes de otras dependencias y entidades, instituciones públicas o privadas, y organizaciones sociales que tengan relación con el sector artesanal, a través de invitación que les dirija el Presidente de la Junta.

Las reuniones serán convocadas y presididas por su Presidente. En su ausencia, las convocará y presidirá el Vicepresidente. Se celebrarán sesiones ordinarias semestrales y extraordinarias cada vez que el Presidente o el Vicepresidente, en su caso, lo estimen necesario o les sea solicitado por el Director General.

El quórum para sesionar será con la asistencia de más de la mitad de sus miembros. Las resoluciones se tomarán por mayoría de votos de los miembros presentes, teniendo quien la presida voto de calidad para el caso de empate.

ARTÍCULO 8º.- La Junta de Gobierno tendrá las siguientes funciones:

- I. Establecer las políticas generales y las prioridades a las que deberán sujetarse las actividades del Organismo;
- II. Aprobar, en su caso, el Programa Estatal de Fomento Artesanal y los programas de trabajo del Organismo y del Centro, que le presente el Director General;
- III. Someter al titular del Poder Ejecutivo, a través del Vicepresidente, la propuesta del reglamento interior del Organismo, para que, en su caso, lo expida;
- IV. Recibir del Director General los informes anuales sobre el funcionamiento del Organismo del Centro y, en su caso, sugerir la aplicación de las medidas necesarias para el cumplimiento de los programas, objetivos y metas;
- V. Aprobar, en su caso, el proyecto del presupuesto anual del Organismo que le presente el Director General;
- VI. Analizar y, en su caso, aprobar los informes administrativos y financieros del Organismo, que le presente, el Director General; y,
- VII. Definir, en general, los mecanismos y acciones que permitan el cumplimiento de las funciones del Organismo.

ARTÍCULO 9º.- El Director General de la Casa de las Artesanías, será designado por el Gobernador del Estado y tendrá las siguientes funciones:

- I. Cumplir y hacer cumplir los acuerdos emanados de la Junta de Gobierno;
- II. Representar legalmente al Organismo;
- III. Dirigir técnica y administrativamente al Organismo, vigilando el cumplimiento de sus objetivos y programas;
- IV. Formular el proyecto del Programa Estatal de Fomento Artesanal, y los programas de trabajo del Organismo, y presentarlos a la Junta de Gobierno para su aprobación, en su caso;
- V. Elaborar el proyecto del reglamento interior del Organismo y presentarlo para su análisis a la Junta de Gobierno;
- VI. Establecer e instrumentar un sistema de evaluación para las actividades artesanales, y con base en él, implementar y ejecutar las políticas, planes, programas y servicios que correspondan;
- VII. Aplicar en coordinación con las dependencias y entidades estatales y federales correspondientes y ayuntamientos, el Programa Estatal de Fomento Artesanal;
- VIII. Nombrar y remover al personal administrativo del Organismo;

IX. Proponer para su aprobación, en su caso, a la Junta de Gobierno, el proyecto del presupuesto anual del Organismo;

X. Informar a la Junta de Gobierno sobre los estados financieros del Organismo;

XI. Promover la participación de las organizaciones de artesanos en los programas del Organismo, y en la ejecución de las políticas orientadas a elevar la calidad de las artesanías en el Estado;

XII. Institucionalizar el día del artesano michoacano;

XIII. Realizar todas aquellas acciones que contribuyan al cumplimiento de las funciones del Organismo; y,

XIV. Las demás que se deriven de la presente Ley, las que expresamente le otorgue la Junta de Gobierno o las que se deriven de otras disposiciones aplicables.

ARTÍCULO 10.- La Casa de las Artesanías, para el cumplimiento de sus funciones, contará con las áreas administrativas y el personal que apruebe su Junta de Gobierno, de conformidad con las disposiciones aplicables.

Las áreas administrativas tendrán las funciones que determinen el reglamento interior, los manuales y otras disposiciones del Organismo.

ARTÍCULO 11.- El patrimonio de la Casa de las Artesanías, se integrará con los bienes, derechos y obligaciones que le sean transmitidos o que adquiera por cualquier título legal.

ARTÍCULO 12.- Las relaciones laborales entre la Casa de las Artesanías y sus trabajadores, se regirán por lo dispuesto en la Ley de los Trabajadores al Servicio del Estado de Michoacán de Ocampo y de sus Municipios.

CAPÍTULO II

DEL ENTORNO ECOLÓGICO Y LA ACTIVIDAD ARTESANAL

ARTÍCULO 13.- La Casa de las Artesanías promoverá entre las organizaciones y los artesanos, en lo particular, el aprovechamiento sustentable de los recursos naturales susceptibles de ser utilizados como materias primas para la elaboración de artesanías. Para tal efecto solicitará el apoyo de las dependencias, entidades competentes y ayuntamientos, a fin de crear una cultura ecológica en el sector.

ARTÍCULO 14.- La Casa de las Artesanías en coordinación con las dependencias, entidades competentes y ayuntamientos, fomentarán la utilización de insumos artesanales alternos en las zonas en que, de conformidad con los criterios ecológicos, disposiciones administrativas, normas oficiales y/o disposiciones jurídicas aplicables, ya no sea posible la explotación de recursos naturales.

CAPÍTULO III

DEL FOMENTO ARTESANAL EN LA PLANEACIÓN EDUCATIVA

ARTÍCULO 15.- El Titular del Poder Ejecutivo a través de la Secretaría de Educación del Estado, considerará que en sus planes y programas de estudios se establezcan asignaturas que promuevan el conocimiento y la preservación de las tradiciones artesanales en la Entidad, con la finalidad de dignificar social y culturalmente esta actividad.

Asimismo, la Casa de las Artesanías promoverá la adopción de lo establecido en el párrafo anterior, entre las demás instituciones educativas del sector público y privado, en todos los niveles.

ARTÍCULO 16.- El Presidente del Consejo podrá invitar a los representantes de las instituciones educativas de la Entidad, a participar en las sesiones del mismo, con la finalidad de que informen sobre la actualización de sus planes y programas de estudio.

CAPÍTULO IV

DE LA PROMOCIÓN TURÍSTICA Y ARTESANAL

ARTÍCULO 17.- El Titular del Poder Ejecutivo del Estado, por conducto de la Secretaría de Turismo, promoverá que en cada desarrollo turístico de la Entidad, se ubique un espacio permanente para la venta y exhibición de artesanías michoacanas, preferentemente de la localidad o región de que se trate. Para lo cual se celebrarán convenios con las organizaciones o con los artesanos, en lo particular, cuya finalidad será brindar todas las facilidades y apoyos para este efecto.

La Casa de las Artesanías proporcionará la asesoría, capacitación y apoyo logístico necesario para montar los espacios de exhibición y venta de artesanías, asimismo gestionará lo propio, en su caso, ante los ayuntamientos y demás autoridades que correspondan.

ARTÍCULO 18.- La Secretaría de Turismo del Estado, con apoyo de la Casa de las Artesanías, propiciará que sin excepción, en cada evento de promoción turística de los atractivos estatales, se enaltezcan y promocionen las tradiciones artesanales michoacanas y, en su caso, se coadyuve a la comercialización de los productos.

CAPÍTULO V

DE LA GESTIÓN COMERCIAL ARTESANAL

ARTÍCULO 19.- La Secretaría de Fomento Económico otorgará permanentemente a las organizaciones de artesanos, por conducto de la Casa de las Artesanías, servicios gratuitos de gestión comercial, con el objeto de conocer mercados potenciales, propiciar mejores condiciones de rentabilidad para los productos, facilitar la adquisición de equipo e

infraestructura y en su caso, contratar promoción especializada atendiendo al tipo de mercado, producto o rama artesanal de que se trate.

ARTÍCULO 20.- La Secretaría de Fomento Económico, por sí o a petición de las organizaciones de artesanos debidamente constituidas y registradas en el Registro de Artesanos del Estado de Michoacán, contribuirá con asesoría y gestión ante las autoridades competentes, para el otorgamiento de la certificación de origen de las artesanías michoacanas.

CAPÍTULO VI

DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN SOBRE ARTESANÍA Y ARTE TRADICIONAL DE MICHOACÁN

ARTÍCULO 21.- Se crea como organismo público desconcentrado de la Casa de las Artesanías, el Centro de Investigación y Documentación Sobre Artesanía y Arte Tradicional de Michoacán, que tendrá como objeto investigar los antecedentes históricos de la actividad artesanal, sistematizar la información relativa a sus ramas, tipos y características, crear el acervo artesanal estatal, y en general, impulsar el rescate de este arte tradicional.

ARTÍCULO 22.- El Centro tendrá las siguientes funciones:

- I. Realizar permanentemente, investigaciones sobre técnicas artesanales en peligro de extinción o de escasa práctica, con la finalidad de coadyuvar a su conservación y mejor desarrollo;
- II. Formular y fomentar la ejecución de proyectos de investigación destinados al rescate de técnicas tradicionales;
- III. Promover la incorporación al trabajo artesanal de nuevas técnicas y diseños;
- IV. Impulsar la investigación documental sobre la historia de las ramas y técnicas artesanales más sobresalientes en cada una de las regiones del Estado;
- V. Identificar los bancos de materiales aprovechables como insumos para la actividad en este sector y transmitir a las dependencias y entidades competentes, la información que corresponda para ejecutar los programas de aprovechamiento racional;
- VI. Promover en la comunidad científica la participación de especialistas en trabajos de investigación, que coadyuven al desarrollo de la actividad artesanal en el Estado;
- VII. Fungir como centro de difusión del **arte popular**, en el que se concentre la información editada sobre las ramas, técnicas y materias primas artesanales del Estado; y,

VIII. En general, aquéllas que promuevan el conocimiento histórico de la actividad artesanal en el Estado.

ARTÍCULO 23.- Al frente del Centro estará un Director que será nombrado por el Gobernador del Estado, quien tendrá las siguientes funciones:

I. Cumplir y hacer cumplir los acuerdos emanados de la Junta de Gobierno del Organismo, en lo que a este corresponda;

II. Dirigir administrativamente el Centro, de conformidad con los lineamientos que establezca el Director General de la Casa de las Artesanías y/o la Junta de Gobierno del Organismo;

III. Formular los programas de trabajo del Centro, y presentarlos a la Junta de Gobierno del Organismo a través del Director General de la Casa de las Artesanías, para su aprobación, y en su caso; y,

IV. Las demás que le señalen el Director General de la Casa de las Artesanías y/o la Junta de Gobierno del Organismo, o las que se establezcan en otras disposiciones aplicables.

CAPÍTULO VII

DEL REGISTRO DE ARTESANOS DEL ESTADO DE MICHOACÁN

ARTÍCULO 24.- La Casa de las Artesanías elaborará y operará el Registro de Artesanos del Estado de Michoacán, el cual contendrá la siguiente información:

I. Las ramas artesanales que se practican en el Estado;

II. El número de artesanos económicamente activos;

III. Las organizaciones de artesanos constituidas conforme a las disposiciones aplicables;

IV. Los tipos y localización por región, de los productos artesanales que permitan su clasificación;

V. Las instituciones públicas o privadas que otorgan capacitación artesanal;

VI. Las instituciones públicas o privadas encargadas de difundir las artesanías michoacanas y/o aquellas que se dediquen a la comercialización de los productos; y,

VII. En general, la información que se requiera para identificar el universo de individuos dedicados a esta actividad, los tipos de productos, su origen, el entorno cultural artesanal y las tradiciones artesanales en la Entidad.

El Registro de Artesanos del Estado de Michoacán será un instrumento auxiliar de la Casa de las Artesanías para la integración y ejecución de sus políticas estatales para el sector y en general, para el cumplimiento de sus objetivos.

CAPÍTULO VIII

DE LA ORGANIZACIÓN DE LOS ARTESANOS

ARTÍCULO 25.- El Titular del Poder Ejecutivo del Estado por conducto de la Casa de las Artesanías, fomentará la libre organización de los artesanos, a través de la constitución de las figuras jurídicas que éstos elijan, con la finalidad de solventar sus problemas comunes de carácter económico, social y productivo, y además, impulsar la creación de microempresas.

ARTÍCULO 26.- La Casa de las Artesanías promoverá en coordinación con las dependencias y entidades correspondientes y ayuntamientos, entre las organizaciones de artesanos, la aplicación de programas de apoyo a la productividad, mejoramiento de la calidad y de fomento a la comercialización de los productos en mejores condiciones de rentabilidad para los artesanos.

CAPÍTULO IX

DEL CONSEJO CONSULTIVO PARA EL FOMENTO ARTESANAL, EN MICHOACÁN

ARTÍCULO 27.- El Consejo Consultivo para el Fomento Artesanal en Michoacán, es el órgano de consulta del Gobierno del Estado para la integración de las políticas de fomento de la actividad artesanal y para el otorgamiento, en su caso, de apoyos, incentivos y estímulos a las organizaciones de artesanos.

ARTÍCULO 28.- El Consejo se integrará por:

I. UN PRESIDENTE: Que será el Gobernador del Estado.

II. UN VICEPRESIDENTE: Que será el Director General de la Casa de las Artesanías.

III. LOS VOCALES SIGUIENTES:

a) El Secretario de Educación del Estado;

b) El Coordinador del Comité de Planeación para el Desarrollo del Estado;

c) El Secretario de Fomento Económico;

d) El Secretario de Turismo del Estado;

e) El Secretario de Desarrollo Agropecuario;

f) El Director de la Comisión Forestal del Estado;

g) Hasta ocho representantes de organizaciones artesanales, debidamente registrados conforme a lo establecido en el artículo 24 de esta Ley;

h) A invitación del Presidente del Consejo, los representantes estatales de las dependencias y entidades federales que tengan relación con el sector artesanal, así como de la banca de fomento;

i) El Director del Instituto Michoacano de Cultura; y,

j) El Director del Centro de Investigación y Documentación sobre Artesanías y Arte Tradicional de Michoacán.

Las organizaciones definirán la forma de selección de sus representantes, pudiendo éstos formar parte de aquéllas que tengan carácter estatal y/o regional, que representen en lo posible, a la mayoría de las actividades artesanales o de artesanos de la localidad de que se trate.

Las sesiones del Consejo serán convocadas y presididas por el Presidente. En su ausencia las convocará y presidirá el Vicepresidente. Las sesiones serán ordinarias y extraordinarias. Las ordinarias, se celebrarán semestralmente y las extraordinarias cada vez que lo estime necesario el Presidente o el Vicepresidente.

El quórum legal para sesionar será de por lo menos la mitad más uno del total de sus miembros. Las resoluciones se tomarán por mayoría de votos de los miembros presentes, teniendo quien presida la sesión, voto de calidad para el caso de empate. Cada miembro titular podrá designar un suplente, quien cubrirá sus ausencias. Los cargos en el Consejo serán honoríficos.

ARTÍCULO 29.- El Consejo tendrá las siguientes funciones:

I. Proponer criterios para el fomento del desarrollo del sector artesanal en el Estado;

II. Fomentar la inversión de los sectores privado y social, así como su participación en las acciones que tengan que ver con el desarrollo de este sector en la Entidad;

III. Sugerir y propiciar la formulación y ejecución de programas específicos de desarrollo para cada rama artesanal atendiendo a parámetros tanto de rentabilidad como de permanencia de valor tradicional;

IV. Fomentar la coordinación entre los municipios integrantes de una región con similares actividades artesanales, para el otorgamiento, en su caso, de estímulos y apoyos;

V. Fomentar la participación del sector privado en el Fondo para el Desarrollo Artesanal;

VI. Promover la mejora regulatoria del marco jurídico que rige las actividades artesanales en la Entidad;

VII. Asesorar a los artesanos en lo particular o a las organizaciones para constituir empresas; y ejecutar acciones para su fomento;

VIII. Proponer la ejecución de acciones y medidas necesarias para el impulso de las actividades económicas generadoras de empleos en el sector; y,

IX. En general, estudiar y analizar las necesidades y la problemática que enfrente el sector artesanal, así como proponer alternativas que aliente su crecimiento y consoliden sus niveles de rentabilidad a favor del desarrollo del artesano del Estado y la permanencia de sus valores tradicionales.

ARTÍCULO 30.- El Consejo, a través de su Presidente, podrá invitar a participar a las sesiones, a representantes de dependencias y organismos federales, estatales y municipales, instituciones educativas y organizaciones de los sectores social y privado que tengan relación con el asunto a tratar, con voz pero sin voto.

ARTÍCULO 31.- La Casa de las Artesanías en el ámbito de su competencia, y en coordinación con las dependencias y entidades competentes y ayuntamientos, ejecutará las recomendaciones que formule el Consejo e informará a éste de los resultados obtenidos.

ARTÍCULO 32.- Corresponde al Vicepresidente del Consejo dar seguimiento al cumplimiento de los acuerdos que emita ese órgano.

CAPÍTULO X

DEL PROCESO PRODUCTIVO ARTESANAL

ARTÍCULO 33.- El Titular del Poder Ejecutivo, a través de la Casa de las Artesanías, y considerando la opinión y aportaciones del Consejo, apoyará el rescate, preservación, fomento y desarrollo de la artesanía michoacana, privilegiando el **respeto a las diferencias culturales de sus creadores, la libre determinación de las comunidades y organizaciones**, y la conservación de los ecosistemas en el aprovechamiento de los insumos para la producción.

ARTÍCULO 34.- La Casa de las Artesanías apoyará preferentemente al productor artesanal para la extracción, recolección y utilización de aquellas materias primas de origen natural que no pueden ser sujetas a una explotación masiva.

Así mismo, propiciará en coordinación con las organizaciones de artesanos, el funcionamiento de centros de abastecimiento que ofrezcan a un precio razonable y accesible para la mayoría de los artesanos, las materias primas necesarias para su actividad.

ARTÍCULO 35.- Para el cumplimiento del objeto de esta Ley, se considerarán como ramas de la producción artesanal, las siguientes:

I. Alfarería;

II. Maderas;

III. Maque y laca perfilada en oro;

- IV. Textiles;
- V. Metalistería;
- VI. Fibras vegetales y popotería;
- VII. Pasta de caña;
- VIII. Juguetería;
- IX. Papel picado;
- X. Equipales y talabartería;
- XI. Lapidaria;
- XII. Cerería;
- XIII. Arte plumario;
- XIV. Miniaturas;
- XV. Vidrio Soplado;
- XVI. Laundería; y,
- XVII. Aquellas que se determinen por la Casa de las Artesanías.

ARTÍCULO 36.- La Casa de las Artesanías organizará por lo menos una vez al año, el Concurso Estatal de Calidad Artesanal, que tendrá como objetivo impulsar la adopción de mejores niveles de calidad en la producción artesanal, que permitan arraigar una cultura de competitividad entre los artesanos michoacanos.

Los premios se otorgarán a aquellos artesanos que hayan presentado los productos de mayor nivel de calidad.

Las particularidades, requisitos, categorías, jurado y premios del concurso, serán materia de la convocatoria pública abierta que para tal efecto emita el Gobierno del Estado, a través de la Casa de las Artesanías.

CAPÍTULO XI

DE LA CAPACITACIÓN

ARTÍCULO 37.- La Casa de las Artesanías, formulará y ejecutará o gestionará permanentemente, cursos de capacitación por región o rama artesanal dirigidos a las organizaciones de artesanos que lo soliciten, sobre diseño, control de calidad, utilización de herramientas, maquinaria y equipo, empaques, embalaje, comercialización y demás aspectos propios de la producción.

ARTÍCULO 38.- La Casa de las Artesanías, fomentará el funcionamiento de talleres y centros de capacitación entre el sector social y privado para promover el conocimiento, ensayo y rescate de técnicas tradicionales, nuevas técnicas, diseños y procesos actualizados de producción artesanal, que permitan el intercambio de conocimientos y experiencias para alcanzar mejores niveles de calidad.

CAPÍTULO XII

DEL FINANCIAMIENTO PARA LA ACTIVIDAD ARTESANAL

ARTÍCULO 39.- El Titular del Poder Ejecutivo del Estado, promoverá a través de los mecanismos financieros que correspondan, la constitución de un Fondo para el Desarrollo Artesanal, cuyo objetivo será financiar la adquisición de materia prima, herramientas y equipo; elaboración y ejecución de proyectos productivos artesanales; programas para la preservación y fomento de la tradición artesanal; créditos para constitución de comercializadoras dirigidas por artesanos; y campañas de difusión y publicidad de los productos artesanales michoacanos.

La Casa de las Artesanías promoverá la participación económica en el Fondo, de los tres niveles de gobierno, los sectores social y privado y las organizaciones de artesanos del Estado.

El funcionamiento y administración del Fondo, se determinarán en los instrumentos legales que se celebren para tal efecto.

ARTÍCULO 40.- El Titular del Poder Ejecutivo del Estado, por conducto de la Casa de las Artesanías y en coordinación con las dependencias y entidades competentes, formulará y operará un Programa de Apoyo y Estímulos para el Sector Artesanal, que tendrá por objeto:

I. Impulsar el crecimiento de las actividades artesanales, mediante **cambios cualitativos** en la forma de adquisición de insumos, producción, promoción y comercialización, tendientes a consolidar la presencia de los productos artesanales michoacanos en los mercados nacional e internacional;

II. Elevar los niveles de producción con calidad de los productos;

III. Promover la creación de empleos productivos, a través de la creación de infraestructura para el sector;

IV. Fomentar el rescate y preservación de las técnicas artesanales tradicionales;

V. Alentar el mercado de exportación utilizando cadenas productivas y empaquetadoras dirigidas por los propios artesanos organizados;

VI. Impulsar la especialización artesanal con ventajas competitivas; y,

VII. Estimular la participación de los sectores público, privado y social de organizaciones de artesanos para impulsar y promover las acciones de este programa.

La naturaleza y los mecanismos para otorgar los apoyos y estímulos que establece este artículo, se determinarán en el programa referido.

CAPÍTULO XIII

DE LA COMERCIALIZACIÓN

ARTÍCULO 41.- La Casa de las Artesanías con apoyo de las dependencias y entidades competentes y organizaciones de artesanos, impulsará, de conformidad con las disposiciones aplicables, la adopción en el proceso de comercialización, de los siguientes aspectos:

- I. La certificación del producto artesanal que permita identificar su origen y calidad;
- II. La ubicación de los productos en el mercado a un precio justo que haga rentable el desarrollo de esta actividad;
- III. La utilización de mecanismos globales de promoción artesanal por región o rama, que facilite la identificación y adquisición de los productos michoacanos;
- IV. La promoción de acuerdos interinstitucionales, que faciliten el intercambio de servicios e infraestructura de apoyo para exhibiciones nacionales e internacionales; y,
- V. La edición y promoción de material publicitario sobre la actividad artesanal en la Entidad.

ARTÍCULOS TRANSITORIOS

PRIMERO.- La presente Ley iniciará su vigencia el día siguiente al de su publicación en el Periódico Oficial del Estado.

SEGUNDO.- Se abroga la Ley que crea la Casa de las Artesanías de Michoacán y establece las bases para su funcionamiento, de fecha 22 de enero de 1970, publicada en el Periódico Oficial del Estado número 27, de fecha 2 de febrero de 1970, y se derogan sus posteriores reformas y/o adiciones.

TERCERO.- El personal de base que al iniciar su vigencia la presente Ley, preste sus servicios en la Casa de las Artesanías de Michoacán, creada mediante la Ley publicada en el Periódico Oficial del Estado número 27, de fecha 2 de febrero de 1970, pasará a formar parte de los recursos humanos del Organismo que se crea en la presente Ley, respetándose sus derechos laborales. El personal por honorarios será considerado en términos de la ley de la materia.

El Ejecutivo del Estado dispondrá se publique y observe.

PALACIO DEL PODER LEGISLATIVO, Morelia, Michoacán, a 29 de febrero del año 2000.

DIPUTADO PRESIDENTE.- JUAN LUIS CALDERÓN HINOJOSA.- DIPUTADA SECRETARIA.-MARÍA ORTEGA RAMÍREZ.- DIPUTADO SECRETARIO.- JAIME AHUIZOTL ESPARZA CORTINA. (Firmados).

En cumplimiento a lo dispuesto por la fracción I del artículo 60 de la Constitución Política del Estado de Michoacán de Ocampo, y para su debida publicación y observancia, promulgo el presente Decreto, en la residencia del Poder Ejecutivo, en la ciudad de Morelia, Michoacán, a los 03 tres días del mes de Marzo del año 2000, dos mil.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.- EL GOBERNADOR DEL ESTADO.- LIC. VICTOR MANUEL TINOCO RUBI.- EL SECRETARIO DE GOBIERNO.- LIC. ANTONIO GARCIA TORRES. (Firmados).



FONART

FONDO NACIONAL PARA
EL FOMENTO DE LAS ARTESANÍAS



MANUAL DE DIFERENCIACIÓN

ENTRE

ARTESANÍA Y MANUALIDAD



CRÉDITOS

SEDESOL

Mtra. María del Rosario Robles Berlanga
Secretaría de Desarrollo Social

FONART

M. en A.P. Liliana Romero Medina
Directora General del FONART

Lic. Víctor García de Ochoa
Dirección de Operación

Mtro. Valentín G. Cruz García
Dirección Comercial

Lic. Andrés Gilberto Araujo Lozano
Director de Administración y Finanzas

EDITORIAL

Lic. Ma. Del Carmen Martínez Cruz
Lic. Ana Laura Espinosa Figueroa
Redacción

Mtra. Marta Turok Wallace
Coordinadora del Grupo Impulsor
Artesanía y Manualidad

Frida Trejo Mercado
Lic. Ma. Del Carmen Martínez Cruz
Lic. Ana Laura Espinosa Figueroa
Fotografía

Claudia Lira Álvarez
Diseño Editorial

Lic. Nury Rosas
Corrección de Estilo



ÍNDICE

Presentación	9
Introducción	10
Capítulo 1. Definiciones de Artesanía, Manualidad e Híbrido	13
1.1 Definición de Artesanía	14
1.2 Definición de Manualidad	14
1.3 Definición de Híbrido	14
Capítulo 2. Ramas de la Artesanía	15
2.1 Alfarería y Cerámica	16
2.2 Textiles	16
2.3 Madera	17
2.4 Cerería	17
2.5 Metalistería	17
2.6 Orfebrería	18
2.7 Joyería	18
2.8 Fibras Vegetales	18
2.9 Cartonería y Papel	19
2.10 Talabartería y Peletería	19
2.11 Maque y Laca	20
2.12 Lapidaría y Cantería	20
2.13 Arte Huichol	20
2.14 Hueso y Cuerno	21
2.15 Concha y Caracol	21
2.16 Vidrio	22
2.17 Plumaria	22
Capítulo 3. Ramas de la manualidad	23
3.1 Cerámica	24
3.2 Textiles	24
3.3 Madera	24
3.4 Vidrio	25
3.5 Cerería	25
3.6 Pastas	25
3.7 Repujado	26
3.8 Hoja de maíz	26
3.9 Cuentas y Chaquira	26
3.10 Bisutería	27
3.11 Fomi	27
3.12 Unicel	27

ÍNDICE

3.13	Papel	28
3.14	Confitería	28
3.15	Deshidratados	28
Capítulo 4 Matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (Matriz DAM)		
4.1	¿Qué es una Matriz?	30
4.2	¿Qué es la Matriz DAM?	30
4.3	Partes de la Matriz DAM	30
4.4	Priorización en la Matriz DAM	32
4.5	Formato de la Matriz DAM	33
4.6	Definiciones de los conceptos de la Matriz DAM	34
4.6.1	Origen de la materia prima principal o inicial	34
4.6.1.1	Natural	34
4.6.1.2	Natural con proceso industrial	34
4.6.1.3	Artificial	34
4.6.2	Obtención de la materia prima principal o inicial	34
4.6.2.1	Siembra, cría o manejo	34
4.6.2.2	Recolección o extracción	35
4.6.2.3	Reciclaje	35
4.6.2.4	Compra	35
4.6.3	Forma de elaboración de la pieza	35
4.6.3.1	Creación total de la pieza	35
4.6.3.2	Engarzado o cosido manualmente	35
4.6.3.3	Engarzado o cosido con máquina	35
4.6.3.4	Ensamble con pegamento industrial	35
4.6.4	Herramientas	36
4.6.4.1	Manualmente	36
4.6.4.2	Herramientas adaptadas por el productor o alguien de la región	36
4.6.4.3	Maquinaria eléctrica	36
4.6.4.4	Herramientas comerciales	36
4.6.5	Teñido y/o pintado	36
4.6.5.1	Colorantes y/o pigmentos naturales o al natural y esmalte para vidriado	37
4.6.5.2	Esmalte para vidriado	37
4.6.5.3	Material adquirido con color	37
4.6.5.4	Pinturas industriales	37
4.6.6	Tiempo de elaboración	37
4.6.6.1	Más de 24 horas	38
4.6.6.2	De 9 a 24 horas	38
4.6.6.3	De 5 a 8 horas	38
4.6.6.4	Hasta 4 horas	38
4.6.7	Diseño del producto	38

ÍNDICE

4.6.7.1 Tradicional	38
4.6.7.2 Tradicional con innovación	39
4.6.7.3 Nuevo (Neoartesanía)	39
4.6.7.4 Estilos	39
4.6.8 Representatividad	40
4.6.8.1 Localidad o región	40
4.6.8.2 Estado	40
4.6.8.3 País	40
4.6.8.4 No es representativo	40
4.6.9 Uso del producto	41
4.6.9.1 Ceremonial	41
4.6.9.2 Utilitario	41
4.6.9.3 Decorativo-utilitario	41
4.6.9.4 Sólo decorativo	41
4.6.10 División del trabajo	41
4.6.10.1 Por género y/o por edad	41
4.6.10.2 Por especialidad	41
4.10.6.3 Individual	42
4.10.6.4 Sin división	42
4.6.11 Transmisión del conocimiento	42
4.6.11.1 Herencia familiar o legado cultural	42
4.6.11.2 Capacitación impartida por una institución o persona externa	42
4.6.11.3 Autoaprendizaje	42
4.6.11.4 Cursos	
Capítulo 5. Ejemplos de aplicación de la Matriz DAM	43
5.1 Clasificando una artesanía	44
5.2 Clasificando una manualidad	45
5.3 Clasificando un híbrido	46
Conclusiones	47
Comentarios a 1 año de aplicación	48

INTRODUCCIÓN

Caminos Recorridos, Alcances y Limitaciones.

El Foro Nacional Artesanal nació en el 2005 impulsado por el interés de FONART para fortalecer los lazos entre las instancias federales y estatales avocadas a la atención del sector artesanal, con el fin de analizar la problemática y, de ser posible, construir una agenda común.

En las reuniones preparatorias, donde participamos diversas áreas del FONART, se nos solicitó elaborar propuestas temáticas que coadyuvaran en el análisis y comprensión del contexto del sector. Entre los temas, consideramos importante exponer sobre la creciente importancia de distinguir entre artesanía y manualidad. Sustancialmente, porque, en años recientes, al asistir a numerosas ferias y exposiciones patrocinadas por diversas entidades públicas se manifestaba la ambigüedad de que se apoyaba y exhibía ambos tipos de trabajo bajo el cobijo del término "artesanía", como si fueran equivalentes. La irrupción de las manualidades, no sólo ha creado confusión, sino que ha merendado los ya de por sí exiguos presupuestos para apoyar a los artesanos tradicionales; les arrebató parte de su dinero. Puesto que, los costos de producción de la manualidad son inferiores a los de la artesanía, los programas del gobierno podían generar ocupación y empleo con un esfuerzo menor, acorde con las políticas mundiales de las PYMES y MIPYMES. En el mismo sentido, el propio FONART salía del encanto por el pewter, las velas y otras propuestas vinculadas con la "innovación", que dejaban fuera al artesanado. Al surgir la manualidad en el debate, nació una categoría con diferencias más claras y riesgos más altos para los productores "tradicionales".

Es así como se preparó una presentación para el *I Foro Nacional Artesanal*, a partir del cual se integró el Grupo Impulsor, con la participación de representantes de Yucatán, Veracruz, Guanajuato y el FONART. En sucesivas reuniones del Foro y del pre-Foro se unirían representantes de Puebla y Michoacán, incluyendo la integración del personal de la Subdirección de Programas Sociales del FONART. En un inicio, buscamos precisar las diferencias por la vía de las definiciones; sin embargo, esto no satisfacía la necesidad de profundizar y ser más ilustrativo. Después surgió la idea de analizar las categorías y ramas de la manualidad para darle su propio lugar, dado que se busca afanosamente poseer la denominación de "artesanos" por el hecho de trabajar con las manos. No obstante, se ha podido constatar que no es suficiente.

El trabajo de este Grupo Impulsor, promovido por la dedicación y creatividad de la Ing. María del Carmen Martínez Cruz y la Lic. Ana Laura Espinosa Figueroa, del FONART, aporta valiosas herramientas que podrán incidir en políticas públicas:

1. El ejercicio de definir las "ramas" de la artesanía y las "ramas" de la manualidad" (15 conforme al catálogo elaborado por la Lic. Ana Laura Espinosa Figueroa) fue un primer parteaguas a través del

INTRODUCCIÓN

cual se crearon las bases para darle valor, en su justa dimensión, a los diversos oficios de la manualidad, tales como pintura sobre tela o cerámica, armado de bisutería y repujado de lámina, entre otros.

2. El segundo fue proponer la descripción de los procesos técnicos, sociales y culturales por medio de diagramas de flujo que en su conjunto incorporan siete variables, las cuales sirvieron de base para crear la **Matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad**: materias primas y materiales en el proceso de producción, formas de organización para la producción, división del trabajo, transmisión del conocimiento, identidad del grupo productor, diseño del producto y finalmente, destino del producto.
3. La hipótesis de trabajo planteada desde la presentación en Oaxaca, partía de que una de las distinciones básicas de la artesanía es que existe una profunda y sucesiva serie de transformaciones de las materias primas en insumos, que son reelaborados hasta lograr el producto. Por ejemplo, la fibra textil se hila (materia prima 1), se teje en tela (materia prima 2), se aplican diseños durante el tejido o sobre la tela (materia prima 3), hasta quedar armada una prenda (producto final). En las ramas de la manualidad generalmente se parte de insumos pre-elaborados, por lo que el tiempo invertido en transformar las materias primas prácticamente no existe. De esta manera el diferencial es una ventaja para éstos.
4. El diseño de la Matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad fue plasmado por la Ing. María del Carmen Martínez Cruz, y la identificación de variables fue trabajado en conjunto con la Lic Ana Laura Espinosa Figueroa, del FONART. Lo que constituyó un gran esfuerzo por encontrar elementos más objetivos de valoración. En base al reciente análisis realizado con los diagramas de flujo, se organizaron 11 características del producto a evaluar, las cuales se colocaron en el eje "y"; a su vez, en cada una de las características se pusieron cuatro variables autoexcluyentes en el eje "x", lo que constituyó el prototipo de la matriz. El primer piloto fue realizado en Expo Fonaes Acapulco 2007, durante el cual surge la necesidad de tomar en cuenta una categoría intermedia para aquellos productos creados en nuevos contextos, naciendo así la categoría de Híbrido. Además, y a partir del interés del FONAES, a través de la Ing. Sara Chávez León, se contó con la participación del M. en C. Gerardo Ramírez Romero, de la UAM-Iztapalapa, cuya aportación consistió en asesorar sobre la importancia de priorizar las variables, resultado de ello, el diseño (identidad) del producto y su representatividad, fueron establecidos como los más importantes elementos de diferenciación, seguido por herramientas y formas de elaboración. Así, con base en la suma de valores, multiplicado por la priorización, se llega a un cúmulo de puntos a partir de los cuales la matriz clasifica al producto.
5. La matriz fue sujeta a una amplia y sustantiva revisión por parte de los integrantes del Grupo Impulsor, quienes aportaron valiosas ideas que refinaron el trabajo, para posteriormente iniciar con una ronda de cinco talleres regionales con la participación de 19 entidades del país.

Los puntajes quedaron como sigue:

- a) De 100 a 220 puntos: Manualidad
- b) De 221 a 279 puntos: Híbrido
- c) De 280 a 420 puntos: Artesanía

Es importante destacar que tanto la Matriz, como el Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad han nacido con objetivos muy concretos:

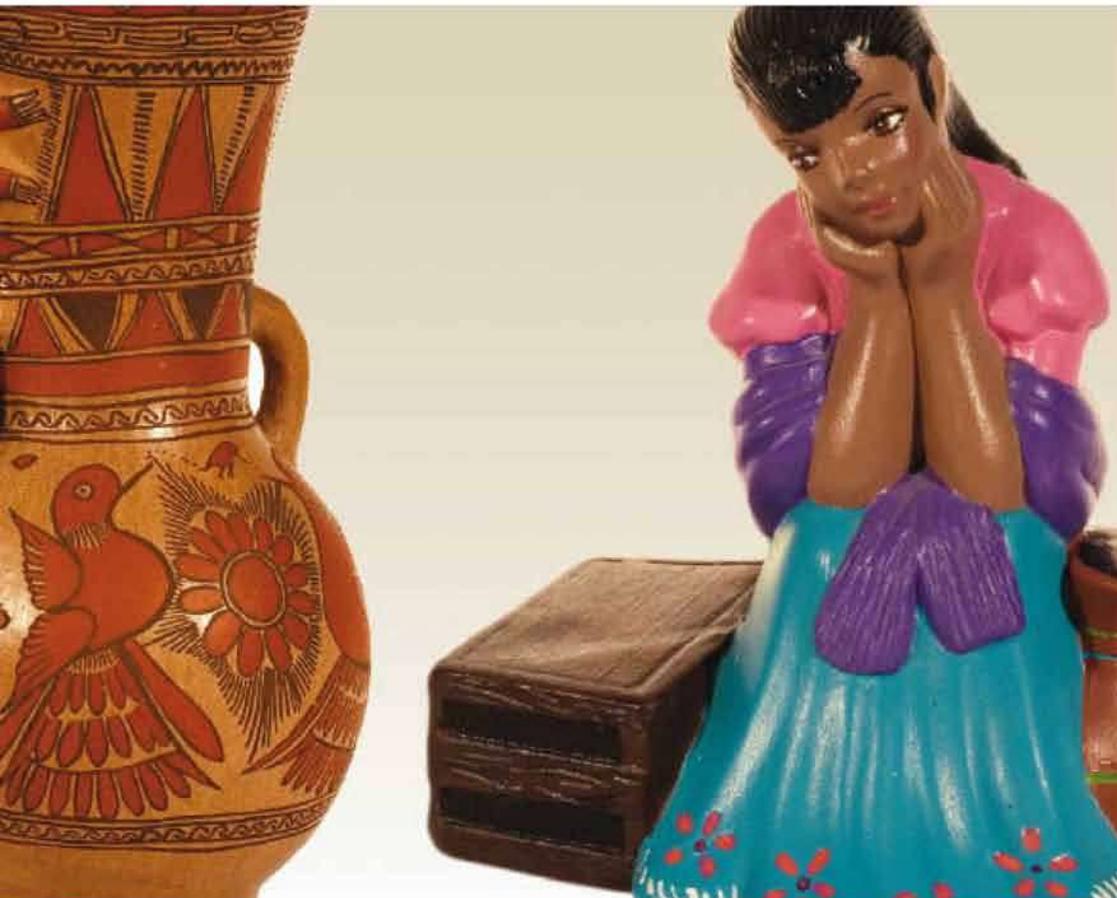
1. Servir como instrumento para proteger, promover y difundir -en primera instancia- a la artesanía tradicional de México. Consideramos que puede ser una contribución de México a la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, a través de la cual se requiere realizar propuestas, incluyendo la de Patrimonio Cultural en Riesgo.
2. De manera paralela, llegar a ser una herramienta para la toma de decisión de quien enfrenta la disyuntiva de reconocer y dar apoyos a diversos tipos de productores, sean artesanos tradicionales o no.
3. Ser un insumo para optimizar la precisión al realizar padrones, censos, concursos, acreditación y, en general, todo tipo de planes de desarrollo artesanal. Es decir, aportar a las políticas públicas atendiendo la problemática de un sector productivo de la población cuyos valores sociales y culturales forman parte de la historia y cultura de México.

El Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad pone este trabajo, realizado con rigor, profesionalismo y creatividad, en manos de los asistentes al *IV Foro Nacional Artesanal*, así como a cualquier otra persona interesada. Esperamos cumpla con las expectativas y agradeceremos cualquier comentario y sugerencia.

Antrop. Marta Turok W.

Capítulo 1

Definiciones de Artesanía, Manualidad e Híbrido



◀ Jarro de barro decorado con engobes y Muñeca de cerámica pintada en frío.

DEFINICIONES DE ARTESANÍA, MANUALIDAD E HÍBRIDO

1.1 Artesanía

"Es un objeto o producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos, auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas. La materia prima básica transformada generalmente es obtenida en la región donde habita el artesano. El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite al artesano crear diferentes objetos de variada calidad y maestría, imprimiéndoles, además, valores simbólicos e ideológicos de la cultura local. La artesanía se crea como producto duradero o efímero, y su función original está determinada en el nivel social y cultural; en este sentido, puede destinarse para el uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario, o bien, como implemento de trabajo. En la actualidad, la producción de artesanía se encamina cada vez más hacia la comercialización. La apropiación y dominio de las materias primas nativas hace que los productos artesanales tengan una identidad comunitaria o regional muy propia, misma que permite crear una línea de productos con formas y diseños decorativos particulares que los distingue de otros". Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad (Antrop. Marta Turok, Antrop. Luz Elena Arroyo, Antrop. Arturo Gómez, Arq. Nelly Hernández, y Arq. René Carrillo).

1.2 Manualidad

"Debe entenderse como aquel objeto o producto que es el resultado de un proceso de transformación manual o semiindustrializado, a partir de una materia prima procesada o prefa-bricada. Tanto las técnicas, como la misma actividad, no tienen una identidad de tradición cultural comunitaria y se pierden en el tiempo, tornándose en una labor temporal marcada por las modas y practicada a nivel individual o familiar. La creatividad en las manualidades alcanza importantes valores estéticos en el dominio de la transformación técnica y la ornamentación, pero estos adolecen de valores simbólicos e ideológicos de la sociedad que los crea. La calidad de las manualidades es tan variable como la de las artesanías: existen desde productos muy sencillos hasta muy elaborados en cuanto a formas, diseños y decoraciones. Contraria a la tradición artesanal, las manualidades se rigen en los tiempos presentes y tienden a la estandarización de su producción con los fenómenos de la globalización y la cultura de masas". Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad (Antrop. Marta Turok, Antrop. Luz Elena Arroyo, Arq. Nelly Hernández, Antrop. Arturo Gómez y Arq. René Carrillo).

1.3 Híbrido

Es el producto que conserva rasgos de identidad, resultado de una mezcla de técnicas, materiales, decoraciones e reinterpretaciones simbólicas en objetos hechos con procesos artesanales que combinan aspectos del dinamismo cultural y la globalización, pero no llegan a consolidarse como productos culturales comunitarios. Una de sus características principales es la mezcla de elementos provenientes de distinta naturaleza, tanto de artesanía como de manualidad, en tal cantidad o de tal manera que no pertenecen ya a ninguno de ellos y forman una nueva categoría. En algunos casos su proceso evolutivo llega a configurarse como tradición artesanal.

Capítulo 2

Ramas de la Artesanía



◀ Bastones de Madera labrados, vaciados y pintados, Tizatlán, Tlaxcala.

RAMAS DE LA ARTESANÍA

2.1 Alfarería y Cerámica

Aunque la alfarería y la cerámica provienen de raíces etimológicas diferentes, se les podría considerar como sinónimos.

El vocablo alfarería proviene del árabe hispánico *alfah hár*, que significa alfar, lugar donde se trabaja el barro o la arcilla. Así que quien trabaja con ese material es un alfarero y la pieza creada por éste es alfarería, así como su actividad intrínseca.

El vocablo cerámica proviene del griego *kéramos*, que significa barro o arcilla; por ende, aquella persona que trabaja con ésta es un ceramista. Sin embargo, actualmente dichas acepciones tienen aplicaciones distintas, siendo los procesos de producción, las materias primas que se emplean y las temperaturas de cocción requeridas los que marcan la diferencia entre ellas.

De este modo, el término alfarería se designa para el conjunto de técnicas manuales antiguas, que aún se encuentran vigentes en numerosas zonas o comunidades indígenas de nuestro país. Mientras que el término cerámica se designa para técnicas de más reciente introducción como la de media y alta temperatura.



▲ Jarra de barro, decorada con engobes y bruñida.
San Agustín Oapan, Guerrero.



▲ Platón de Talavera,
Puebla, Puebla.

2.2 Textiles

Las técnicas tradicionales con mayor presencia en México son el milenario telar de cintura indígena, el telar de pedal o colonial, que llegó con la Conquista Española, el bordado y el deshilado. En la indumentaria femenina encontramos que se han conservado sus formas originales: el huipil, el quechquemitl, el enredo, la faja y el rebozo. Es común encontrar accesorios como sombrero y morral. El vestir indígena masculino es el que más ha sufrido transformaciones en la mayor parte del país.



▲ Cojín en telar de cintura,
San Andrés Larrainza, Chiapas.

RAMAS DE LA ARTESANÍA

▼ *Caballo de Madera policromado,
Salamanca, Guanajuato.*



2.3 Madera

En México, el trabajo con madera es una tradición ancestral. En la época prehispánica, se tallaban instrumentos musicales con sentido religioso. La utilización de la madera en la artesanía es de índole muy variada: desde miniaturas, baúles, muebles, hasta máscaras y representaciones de animales fantásticos. Dentro de las técnicas artesanales están el torneado, la talla, y, por último, el taraceado (incrustaciones).



▲ *Nacimiento de cera
Salamanca, Guanajuato.*

2.4 Cerería

El uso de la cera en artesanías se remonta a la época colonial. Las diferentes artes elaboradas en cera tuvieron sus inicios en los conventos, donde las monjas se ocupaban de hacer diversas figuras para uso litúrgico; más tarde, la producción se diversificó, pues además se elaboraban frutas, juguetes, escenas cotidianas y figuras humanas que no tenían ya un contexto religioso. Actualmente se producen velas escamadas o cubiertas de flores que sirven como exvoto o presente al santo patrono en las comunidades.



▲ *Olla martillada,
Santa Clara del Cobre, Michoacán*

2.5 Metalisteria

Los metales que artesanalmente se trabajan son hierro, acero, bronce, cobre, plomo, estaño, latón y hojalata, entre otros. A su vez, con cada metal se desarrollan métodos de transformación particulares con los que se elaboran diversos accesorios como cazos, floreros, cuchillos, machetes, muebles, lámparas. La fundición de campanas artísticas es una arraigada tradición artesanal en algunos lugares de nuestro país, a más del arte de elaborar figuras en plomo.

RAMAS DE LA ARTESANÍA

2.6 Orfebrería

La orfebrería es el trabajo en metales preciosos y semipreciosos como el oro, la plata, el bronce y el cobre. El orfebre funde los metales, los martilla dando forma al metal, lo cincela y lo pule; resultado de la orfebrería se obtienen artículos religiosos como cáliz y cruces o productos de uso como fruteros, charolas, cubiertos, ceniceros y empuñaduras de bastones.



▲ *Plato de Cobre y plata
Santa Clara del Cobre, Michoacán.*

2.7 Joyería

Los metales que principalmente se trabajan en la joyería son los mencionados anteriormente en la rama de la orfebrería, realizando objetos de adorno personal como arracadas, aretes, cadenas, pulseras, anillos, medallas y dijes. Entre las técnicas de trabajo en esta categoría están la filigrana, repujado, troquelado y la cera perdida. Otros de los materiales usados en la elaboración de joyería son barro, madera, concha, cuerno de toro, fibras vegetales, textiles, etc.



▲ *Aretes de Oro, Filigrana,
Iguala, Guerrero.*

2.8 Fibras vegetales

El trabajo con fibras vegetales tiene una raíz muy antigua en nuestro país. El arte de tejer las fibras vegetales como la palma, vara de sauce, carrizo, jonote, mimbre, bejuco, entre otros, surge como una necesidad, donde se aprovecha lo que el entorno natural ofrece. Uno de los aspectos que sorprende de esta labor es su fácil adaptación a la vida de cada generación, la cual depende más de la habilidad del tejedor y sus conocimientos del material que de su fuerza. Así, tenemos que se pueden elaborar objetos utilitarios como cestos, canastas, sombreros, bancos, tapetes y bolsas, hasta productos decorativos como figuras de animales tejidas y miniaturas de uso en joyería. Las fibras vegetales se embellecen aún más cuando se emplean tintes naturales para su pigmentación en colores rojos, verdes, cafés o amarillos.

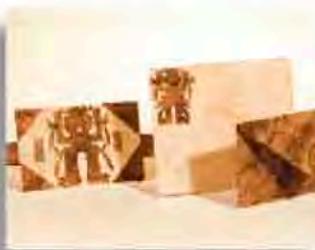


▲ *Cesto de fibras vegetales,
Sierra Tarahumara, Chihuahua.*

RAMAS DE LA ARTESANÍA



▲ *Papel Amate, decorado, Xalitla, Cuernavaca.*



▲ *Papel Amate recortado, San Pablo Pahuatlán, Puebla.*

2.9 Cartonería y Papel

Tradicionalmente se trabaja el papel y el cartón, elaborando las siguientes artesanías:

Papel Amate. Se produce con una antigua técnica de herencia prehispánica a partir de la corteza de árbol, machacada y extendida para formar hojas delgadas. Es un trabajo que los artesanos realizan con mucho cuidado y respeto, pues para ellos es una tradición totalmente ligada a sus usos y costumbres rituales; entre la población campesina se emplea con fines mágicos para conseguir una cosecha abundante.

Papel Picado. Es empleado en las distintas regiones de México como una forma de expresión festiva para adornar calles, casas y determinados espacios durante festejos y celebraciones, por medio de la combinación y contraste de colores. Esta técnica consiste en hacer perforaciones con instrumentos cortantes en un conjunto de hojas que manifestarán el mismo diseño.

Dentro de las artesanías de cartonería, tenemos la producción de alebrijes, los judas con alma de carizo, las calaveras de cartón, piñatas y muñecas, que son sólo algunas de las tantas expresiones cuyos antecedentes datan de la Colonia.



▲ *Equipo, Zacacoaco, Jalisco.*

2.10 Talabartería y Peletería

Talabartería es el taller donde se trabaja toda clase de objetos de cuero; talabartero es la persona cuyo oficio consiste en manipular este material, con el fin de elaborar artículos de uso cotidiano, así como objetos para trabajos del campo que demandan resistencia, como cinchos, bozales y arreos para los animales de tiro y labranza; además de una amplia gama de objetos de cuero que se requieren para la monta.

La peletería, por su parte, es el arte de trabajar la piel para el vestuario, como zapatos, botas, abrigos, chamarras, pantalones, entre otros, con el uso de pieles comunes hasta las denominadas exóticas.

RAMAS DE LA ARTESANÍA

2.11 Maque y Laca

La laca mexicana es de origen prehispánico. La pieza más antigua es de 500 aC. Es una de las técnicas más laboriosas dentro de la artesanía. También se le denomina maque, esmalte o barniz. Recibió influencia asiática después de la Conquista Española. Distribuida en la actualidad en los estados de Chiapas, Guerrero y Michoacán, consiste en la aplicación de varias capas de aceites naturales y tierras calcáreas hasta formar una fina pasta que se adhiere a la superficie de guajes y/o madera a través del bruñido a mano. El colorido se logra con pigmentos de origen mineral, y, a partir de un proyecto realizado en la década de los 90, se rescató el uso de pigmentos naturales como el de la grana cochinilla, añil, y diversos minerales y flores. La decoración de los artículos laqueados es la que permite distinguir claramente a las comunidades productoras: en Olinalá, Guerrero: el vaciado, el rayado y el dorado; en Uruapan, Michoacán: el embutido o incrustado; en Pátzcuaro, Michoacán: el perfilado con oro de 23 kilates, en Chiapa de Corzo, Chiapas: el pintado con las yemas de los dedos.



▲ Alhajera de "Toca dorada", Olinalá, Guerrero.

2.12 Lapidaria y Cantería

Lapidaria es el arte de labrar piedras preciosas y semipreciosas, mismo que cuenta con una gran tradición en nuestro país. En la actualidad, se practica en piedras como ágata, ópalo, amatista, venturina, obsidiana, serpentina, malaquita y jade. El ónix es una de las piedras semipreciosas preferidas por los artesanos de Puebla, quienes elaboran pisapapeles, floreros, copas, palilleros, fruteros, lámparas y diversas figuras.

Cantería, es el labrado de piedras duras con las que se hacen fuentes, columnas y toda clase de adornos para fachadas. Con piedra volcánica se labran metates y molcajetes.



▲ Base de cantera, Jalisco.

2.13 Arte Huichol

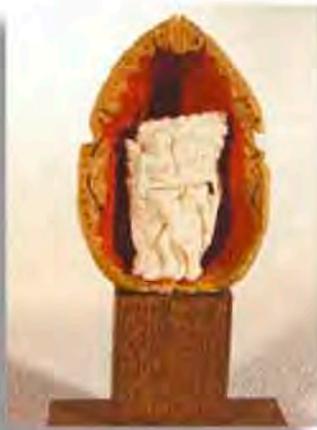
Uno de los más importantes grupos indígenas de México, que habita en los estados de Jalisco, Nayarit, Zacatecas y Durango, es el wixarika, creador de la artesanía huichola, famosa en el mundo por su gran

RAMAS DE LA ARTESANÍA



▲ Venado con chaquirá,
Sierra Madre Occidental, Jalisco.

belleza y complejidad en elaboración. Sus materias primas principales son la chaquirá y los estambres, ambos de vistosos y característicos colores. Con una paciencia y perfección admirable plasman su entorno en forma creativa, a través de la representación de su cosmovisión en cuadros, piezas de bulto y otras con que adoman su persona. Los primeros creadores de estas piezas se inspiraron en visiones producidas bajo los efectos del peyote y, hoy en día, siguen la transmisión de esta actividad.



▲ Pieza miniatura del concurso
"Gran Premio de Arte Popular 2008",
Edo. de México.

2.14 Hueso y Cuerno

Esta materia prima proviene de algunas partes del cuerpo del ganado. Los artesanos, con laboriosidad, talento y paciencia, la transforman magistralmente en productos que todavía, en la actualidad, son requeridos con demanda, ya que se producen piezas como silbatos, collares, aretes, llaveros, baleros, peines, ajedrez, mangos para machetes, botones para trajes de charro, miniaturas, adornos y otros más.

Son características de esta actividad las comunidades de Chilapa, Cualac, Ometepec, Teocaltiche, Tecpan de Galeana, Rayón, San Antonio, en los estados de Jalisco, Guanajuato, Campeche y Estado de México.



▲ Portarretratos de Madera con
incrustación de concha de abulón.
Teniquilpan, Hidalgo.

2.15 Concha y Caracol

El carey, obtenido de la concha de la tortuga *Eretmochelys imbricata*, por ser una materia prima de hermosa calidad y de difícil obtención, se utilizaba para crear diversas piezas artesanales utilitarias y de ornato; por tal razón, en la actualidad, esta especie se encuentra en peligro de extinción y, como una alternativa de suplir su demanda, se ha optado por sustituirla con las conchas marinas, las cuales no son menores en belleza. La utilización de estas últimas se remonta a épocas muy antiguas, donde los indígenas las portaban como elementos de adorno personal.

RAMAS DE LA ARTESANÍA

Su uso no ha cambiado mucho desde entonces, hoy en día las de mejor calidad las encontramos en La Paz, Baja California Sur; Ciudad Del Carmen e Isla Mujeres, en Campeche, lugares que cuentan con área marítima, donde se ofertan principalmente como joyería. Mientras que en el estado de Hidalgo, en comunidades como Ixmiquilpan, las podemos admirar como incrustaciones en madera de enebro para alhajeros, espejos, cruces, instrumentos musicales en miniatura o bien en objetos de mayor tamaño como muebles.

2.16 Vidrio

La elaboración de vidrio es una actividad que se introduce a nuestro país por la Conquista Española. El ingrediente principal del vidrio es la sílice, obtenida a partir de arena, pedernal o cuarzo. Toma su color por las sales disueltas en su composición. La técnica de producción de vidrio es prácticamente la misma desde su descubrimiento.

El trabajo con vidrio requiere de gran destreza y un manejo de forma muy especial por parte del artesano, convirtiéndolo en un arte de difícil dominio. Entre las técnicas encontramos: templado, soplado, prensado, estirado, esmerilado, grabado, vitrales y otros, bajo las cuales se elaboran objetos decorativos como piezas escultóricas, y de uso utilitario, como vajillas, vasos, copas; además de objetos de uso religioso como las esferas del Viernes de Dolores.



▲ Esferas de vidrio craqueladas, Tonalá, Jalisco.

2.17 Plumaria

La admiración despertada en el hombre por la naturaleza ha sido motivo de imitación y de la búsqueda de trascender el contexto natural mismo. Una de las formas artísticas más bellas de reproducción del medio circundante es el arte plumaria.

El arte plumaria tiene su cometido en la apropiación de las plumas de las aves endémicas y la labor artística de transformarlas en obras ornamentales, rituales y de uso cotidiano. Fue un arte característico del pueblo mexicano, representado en estandartes, baluartes, penachos, vestimentas, entre otros objetos.

Es importante recalcar que su permanencia depende, a su vez, de la conservación de las diversas especies de cada territorio. A pesar del riesgo que corre esta artesanía, aún se intenta preservarla mediante innovaciones como lo es el encapsulado artístico de la pluma.



▲ Cuadro de arte plumaria, pieza de concurso "Gran Premio de Arte Popular 2008".

Capítulo 3

Ramas de la Manualidad



◀ *Libélulas de cuentas acrílicas, engarzadas con alambre.*

RAMAS DE LA MANUALIDAD

3.1 Cerámica

Las labores de la manualidad en esta rama se reducen a pintar y decorar las figuras de barro o yeso elaboradas artesanal o industrialmente. Como resultado de esta actividad se obtienen productos exclusivamente decorativos como estatuillas, cuadros, alhajeros, jarrones, macetas, y, aunque se hagan platos o tazas, sólo serán de ornato.



▲ Pieza cerámica pintada en frío.

3.2 Textiles

La rama de textiles es una de las más diversificadas dentro de la manualidad, donde encontramos: bordado (el clásico con hilo y la nueva modalidad con listón), tejido, pintura textil y labores con fieltro y peluche.



▲ Bota navideña de fieltro con aplicaciones.

3.3 Madera

En manualidad, los trabajos relacionados con madera se centran básicamente en la decoración de las piezas compradas, como baúles, portarrollos, renos, ángeles, etc. Se decoran mediante la aplicación de pinturas y adornos varios; es decir, la forma de la madera no es modificada mediante la ejecución de la manualidad.



▲ Cruz de madera con aplicaciones.

RAMAS DE LA MANUALIDAD



▲ Piezas de vidrio decoradas con la técnica de vitromosaico.

3.4 Vidrio

Para trabajar el vidrio en la manualidad debe adquirirse en placas, o bien, piezas ya formadas como; Vasos, ceniceros, floreros, bases, etc., en los cuales se aplican técnicas como: pintura en vidrio, satinado, vitromosaico y vitral. Cabe destacar que en esta rama de la manualidad el vidrio no se transforma por medio de la fundición.



▲ Velas decorativas y aromáticas.

3.5 Cerería

En manualidad se producen velas con el fin de decorar y ambientar los espacios; asimismo, se les puede dar un uso terapéutico. A la fecha, se han identificado cuatro variedades de productos: velas sólidas, velas de parafina líquida, figuras y modelados (de intención puramente decorativa, ya que no tienen mechas). La última tendencia es la que implica las velas de agua, que, de hecho, están basadas en un antiguo sistema de iluminación.



▲ Figuras de pasta básica (migajón artístico).

3.6 Pastas

Las pastas modelables han tenido y tienen un lugar muy especial dentro del mundo de las manualidades. Se encuentran desde las más tradicionales, hasta las más novedosas: pasta básica (migajón artístico), pasta de papel, pasta de barro blanco, plastilina y resinas.

RAMAS DE LA MANUALIDAD

3.7 Repujado

En manualidad, los trabajos relacionados con metales se centran básicamente en las labores de repujado, cuya esencia se centra en el acto de dar diferentes formas, texturas y relieves a láminas metálicas muy delgadas o papeles metálicos. Por medio de esta técnica se obtienen objetos decorativos como cuadros, o bien, el repujado se emplea como una aplicación para otros objetos utilitarios como percheros, velas, copas, vasijas, etc.



▲ Placas de aluminio repujadas para aplicaciones.

3.8 Hoja de Maíz (Totomoxtle)

Encontramos, de este material natural, floreros, velas, sombreros, moños, y una gran variedad de figuras, como ángeles, vírgenes, payasos, animales, frutas, entre muchos más.



▲ Bujitas de hoja de maíz.

3.9 Cuentas y Chaquira

Hoy en día, las cuentas son producidas industrialmente en gran número y variedad. La sorprendente oferta de cuentas en el mercado invita al ramo de las manualidades a explorar su inherente belleza y posibilidades creativas para los trabajos con cuentas. Las cuentas y chaquiras se usan con recurrencia en joyería, pero también para elaborar otros productos como juguetes, artículos para el hogar, ropa, esferas navideñas, etc.



▲ Libélulas de cuentas acrílicas, engarzadas con alambre.

RAMAS DE LA MANUALIDAD



▲ Pulseras de varios tipos de cuentas: cristales, cuazos y metales.

3.10 Bisutería

Las posibilidades de elaborar diseños variados dentro de la rama de la bisutería son infinitas, a juzgar por la inmensa oferta de materiales que se encuentran a la venta para su elaboración: elementos prefabricados, en su mayoría sintéticos, sin excluir los naturales como el mimbre, las semillas o la madera. Una vez que se tienen los materiales, el proceso de elaboración es de los más sencillos dentro de la manualidad, pues únicamente se tejen, unen o engarzan las piezas.



▲ Calabazas de fomi para halloween.

3.11 Fomi

El fomi es un material muy socorrido dentro de las manualidades, debido a sus cualidades, como ligereza, suavidad, fácil manejo, bajo precio, fácil adquisición, y su versatilidad; más ahora con la nueva técnica del termoformado, que le permite crear figuras en tercera dimensión y modificar la textura del material.



▲ Sonaja decorativa de unicel, decorado con pinturas y diamantina.

3.12 Unicel

El unicel es un material plástico, económico, ligero y de fácil manejo, lo que posibilita elaborar un universo de manualidades: centros de mesa, muñecos, dulceros, cajitas, costureros, barcos, lapiceras, bolsos, portarretratos, paneras, tortilleros, etc. El unicel se vende en placas de diferentes grosores, así como también en una gran cantidad de formas y figuras prefabricadas como bolas, huevos, bastones, campanas.

RAMAS DE LA MANUALIDAD

3.13 Papel

Los trabajos con papel son numerosos, encontramos varias modalidades, desde las más sencillas, que se elaboran con las manos y una simple hoja de papel, hasta otras más elaboradas como papiroflexia, tarjetería española, filigrana, papuela, trabajos con papel crepé y découpage (decoración con papel).



▲ Personajes de moda, hechos de papel crepé.

3.14 Confitería

Los productos derivados de esta rama de la manualidad suelen ser comestibles; los hay de bombón (placa de bombón y pasta fondant), gomi-tas y galleta. Se pueden elaborar figuras planas y en tercera dimensión como; sonajas, mamilas, frutas, flores, muñecos, centros de mesa, entre otros.



▲ Paletas de bombón y chocolate.

3.15 Deshidratados

Se pueden deshidratar plantas, flores, hojas, frutas y verduras con fines decorativos. El objetivo de deshidratar estos materiales provenientes de la naturaleza es preservarlos ya que por su origen natural son perecederos. Una vez deshidratados, se conservan por largo tiempo muchas de sus características originales como belleza y aroma, pudiéndolos usar en diversos arreglos.



▲ Arreglo de flores y plantas deshidratados.

Capítulo 4

Matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (Matriz DAM)



◀ *Piloteo de la Matriz DAM,
Expo FONAEZ,
Acapulco 2007.*

MATRIZ DAM

4.1 ¿Qué es una Matriz?

Conjunto de elementos ordenados en una estructura cuadrangular o rectangular a modo de filas y columnas. Éstos, al integrar la matriz, corresponden a un tópico particular, pero puede manipularse información de distintas áreas de estudio y valores varios, en función del interés del usuario. Los datos de la matriz son objeto de operaciones aritméticas entre sí, como suma o multiplicación, que harán posible una confrontación entre ellos, a partir de los resultados que arrojen.

Una matriz integra información temática particular y con un claro objetivo específico, el cual ha de variar conforme la manipulación y clasificación de los datos. Su utilización es a partir de la confrontación de los elementos, pues desde este contraste se posibilitará la adecuada toma de decisiones con un sustento metodológico.

4.2 ¿Qué es la Matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (Matriz DAM)?

Es una herramienta que permite evaluar sus características en forma integral y, así, evitar confusiones en la clasificación y denominación de una obra al decidir si ha de ser artesanía, manualidad o híbrido. **(Fig. 1)**

4.3 Partes de la Matriz DAM

- * **“Encabezado”**. La Matriz DAM cuenta con un encabezado para anotar los datos de identificación del productor. Incluye:

- Nombre del productor
- Nombre de su empresa, organización o taller
- Comunidad, municipio y estado (donde se produce)
- Producto a evaluar
- Materia prima principal (mp) (con la que está hecho el producto)
- Rama (sea de artesanía o de manualidad. Se enuncian en los capítulos 2 y 3 de este manual)
- Teléfono
- Fecha (de aplicación de la evaluación)

- * Columna **“Características del Producto”**. En esta columna se enfilan 11 características del producto a calificar:

1. Origen de la materia prima
2. Obtención de la materia prima
3. Forma de elaboración de la pieza
4. Herramientas con que se elabora el producto

MATRIZ DAM

5. Con qué se tiñó o pintó el producto
 6. Tiempo de elaboración
 7. Diseño del producto
 8. Representatividad del producto
 9. Uso del producto
 10. División del trabajo
 11. Cómo aprendieron a hacer el producto
- Columna **“Puntuación”**. Comprende las filas que complementan la columna anterior, así como cuatro columnas con valores predeterminados que muestran características muy específicas del producto; éstas son autoexcluyentes entre sí, de modo que al calificar un artículo se elegirá sólo una por fila. Las variables tienen calificaciones que van del 1 al 4.
 - Columna **“Valor” (A)**. En esta columna se anotará el valor de la columna “Puntuación”, que deriva de la coincidencia entre la fila de la característica correspondiente al producto y la descripción integrada en la columna. De este modo, su valor será del 1 al 4.
 - Columna **“Priorización” (B)**. Los valores aquí presentados son fijos e inamovibles, su función es determinante en la puntuación final que tendrá el producto. Para mayores detalles sobre cómo se priorizó, ver subtema “Priorización de la Matriz DAM”, en el capítulo IV.
 - Columna **“Total” (A*B)**. Es la última columna de la tabla, en ella se anota el resultado de multiplicar el “Valor” (A) por la “Priorización” (B).
 - Posterior a las 11 características del producto se encuentra una cláusula, la cual otorga puntos extra al “Total General”. “Si el productor pertenece a un grupo étnico que elabora un producto tradicional o tradicional con innovación, agregar 20 puntos más”. Sólo bajo el criterio establecido en la cláusula, se podrá aumentar los 20 puntos señalados.
 - Fila última de la Matriz: **“Total General”**. Concentra la sumatoria final, puntuación que indicará la clasificación que corresponde al producto:

Manualidad de 100 a 220 puntos

Híbrido de 221 a 279 puntos

Artesanía de 280 a 420 puntos

MATRIZ DAM

4.4 Priorización en la Matriz DAM

La metodología utilizada para priorizar los valores dados a las características de la artesanía y la manualidad se basa en el análisis de los diagramas de flujo que se realizaron al principio de la investigación, mediante los cuales se identificaron las características más relevantes presentadas en cada actividad y producto final.

Posteriormente, los pasos efectuados fueron los siguientes:

- Enlistar todas las características que comparten y son determinantes en la elaboración específica de cada producto.
- Confrontar las características para determinar su importancia particular en la artesanía y la manualidad: ¿Todas son iguales? Si es así, ¿todos los productos hechos de materia prima natural son artesanía? ¿Un producto tradicional que respeta forma, color e iconografía del grupo que lo elabora es manualidad?
- Al responder las preguntas anteriores, se hacen juicios de valor, ya que no todas las características tienen la misma importancia; así que las más importantes tienen mayor valor, tal es el caso de la Representatividad y el Diseño del producto.

La priorización es la caracterización, cuando priorizas categorizas, clasificas, le das importancia a lo que tiene más importancia.

MATRIZ DAM (FIG. 1)

Matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (Matriz DAM)

Nombre del productor: _____
 Nombre de su empresa, organización o taller: _____
 Comunidad: _____ Municipio: _____
 Estado: _____
 Producto a evaluar: _____
 Materia Prima Principal (M.P.): _____
 Ramo: _____
 Teléfono: _____ Fecha: _____

CARACTERÍSTICAS DEL PRODUCTO	Puntuación (MARCAJAS CON UNA CRUZ LA OPCIÓN CORRESPONDIENTE)			VALOR (A)	PRIORIZACIÓN (B)	TOTAL (A + B)
	4	3	2			
Origen de la M.P. (Principal o inicial)	Natural	Natural (procesado industrialmente)	Artificial		7	
Obtención de la Materia Prima (Principal o inicial)	Siembra/Cria/Manejo	Recolección/Extracción	Reciclaje	Compra	3	
Forma de elaboración de la pieza	Creación total de la pieza	Engarzado o cosido manualmente	Engarzado o cosido con máquina	Ensamble con pegamento industrial (Incluye vaciado en moldes y sólo decorado)	10	
Herramientas	Manualmente (Incluye agujas tradicionales, telares, urdidores de hamacas, máquina de pedal, tornos, molinos tradicionales y herramientas hechas por el productor o un especialista local)	Herramientas adaptadas por el productor o alguien de la región	Máquinaria eléctrica	Herramientas comerciales	13	
Tiñido/Pintado	Colorantes, pigmentos naturales/al natural y esmalte para vidrio		Material adquirido con color	Pinturas industriales	6	
Tiempo de elaboración (Incluir las horas de las procesos)	Más de 24 horas	De 9 a 24 horas	De 5 a 8 horas	Hasta 4 horas	8	
Diseño del producto	Tradicional (Respetando forma, color e iconografía de su grupo)	Tradicional con innovación	Nuevo/Neoartesanía	Estilos	20	
Representatividad	Localidad/Región	Estado	País	No es representativo	20	
Uso del producto	Ceremonial	Utilitario	Decorativo-Utilitario	Sólo decorativo	2	
División del trabajo	Por género o por edad	Por especialidad	Individual (Todo el proceso lo realiza una sola persona)	Sin división	2	
Transmisión del conocimiento ¿Cómo aprendió a hacerlo?	Herencia familiar/Legado cultural	Capacitación impartida por una institución o persona externa (diseñador, comercializador o desarrollador de productos)	Autoprendizaje (Incluye cursos en escuelas con duración de hasta 1 año)	Cursos (En ferias, exposiciones y revistas)	9	
Si el productor pertenece a un grupo étnico que elabora un producto tradicional o innovador, agregar 20 puntos más						
TOTAL GENERAL						
De 100 a 220 puntos: Manualidad		De 221 a 279 puntos: Híbrido		De 280 a 420 puntos: Artesanía		

MATRIZ DAM

4.6 Definiciones de los conceptos de la Matriz DAM

A continuación se definen cada uno de los conceptos enunciados en la Matriz, su lectura facilitará al evaluador la selección de las variables más adecuadas, de acuerdo al producto que esté evaluando; asimismo, serán de utilidad para remitirse a ellas en caso de que surja alguna duda al momento de estar evaluando un producto.

4.6.1 Origen de la materia prima principal o inicial (mp)

La materia prima (mp) es el material con el que se elabora el producto. Es común emplear más de un solo material, mas, para efectos de la matriz, se debe considerar únicamente el material predominante; así, por ejemplo, en una pieza de cerámica es el barro, y en una bolsa de manta bordada con listones y lentejuelas, la materia prima principal es la manta. En este punto tenemos tres clasificaciones:

4.6.1.1 Natural

Es aquella que proporciona la naturaleza y es recolectada por el propio productor o alguien de la región. Ejemplos: curtir la piel de los animales en estado de sangre, extraer el barro de los yacimientos; en fibras, raspar el agave para obtener henequén, ixtle, zapupe, etc.

4.6.1.2 Natural procesada industrialmente

Son los materiales de origen natural pero que han sido tratados industrialmente. Algunos ejemplos son adquirir el barro preparado en costales, la piel ya curtida y con color, el hilo o la tela de algodón, lana, lino, entre otros.

4.6.1.3 Artificial

Aquellos materiales sintéticos procesados industrialmente, por ejemplo listones de nylon, resinas, plásticos, parafinas.

4.6.2 Obtención de la materia prima principal o inicial

Indica la forma en que se obtiene la mp, independientemente del origen de la misma.

4.6.2.1 Siembra / Cría / Manejo

El productor o alguien de la región realiza la siembra, por ejemplo, el algodón; o maneja semillas o plantas, como los hijuelos del agave; o cría a su propio ganado, sean ovejas, para obtener lana, o, en su defecto, gusanos de seda, para la obtención de esta última materia prima.

MATRIZ DAM

4.6.2.2 Recolección / Extracción

Aplica en los casos donde el productor se tiene que trasladar para obtener la materia prima que se produce de forma natural; por ejemplo, la recolección de plantas o frutos silvestres como bellotas, bejuco y semillas. Ejemplos de extracción es cuando se acude al monte a yacimientos de arcilla, arena o engobes o cuando se extrae el ámbar de las minas.

4.6.2.3 Reciclaje

Materiales que ya han sido utilizados y, una vez desechados, se procede a darles un segundo uso; por ejemplo, envases y envolturas de diversos productos.

4.6.2.4 Compra

Cuando a través de una transacción económica se adquiere la materia prima.

4.6.3 Forma de elaboración de la pieza

4.6.3.1 Creación total de la pieza

Es cuando un producto original se realiza completamente a partir de materiales no usados con anterioridad; por ejemplo, cuando a partir de un hilo se crea un lienzo con el que posteriormente se pueden hacer blusas, caminos de mesa, servilletas, etc. Con el barro se pueden crear tazas, jarrones, cazuelas, muñecas, etc. Con una piel/cuero se pueden crear huaraches, sombreros, carteras, cinturones u otro.

4.6.3.2 Engarzado o cosido manualmente

Estos productos no se crean en su totalidad, más bien tienen un proceso de armado a través de la unión de piezas o materiales independientes. Estas uniones pueden ser el pegado, el cosido y el engarce, que se realizan de forma manual, como en el caso de los textiles bordados (manteles, caminos de mesa, bolsas, etc.) donde se compra la tela y posteriormente se corta y se borda, según la pieza que se desee elaborar

4.6.3.3 Engarzado o cosido con máquina

Cuando, primordialmente, el producto es elaborado con el uso de maquinaria que cuenta con funciones predeterminadas, como bordado, engarzado o pegado de pedrería.

4.6.3.4 Ensamble con pegamento industrial

Cuando las piezas que conforman el producto están ensambladas a través de pegamentos industriales como el silicón. Se incluyen todos aquellos productos elaborados a través del vaciado

MATRIZ DAM

en moldes como velas, figuras de resina y los que sólo se decoran, como las piezas de cerámica que se adquieren crudas y se pintan en frío.

4.6.4 Herramientas

Es la capacidad técnica para construir un objeto con el apoyo de herramientas de trabajo. En este punto se califica básicamente los instrumentos con que se elabora el producto. Aunque se usen diversas herramientas para su elaboración, la que se calificará en este apartado es la que se usa primordialmente.

4.6.4.1 Manualmente

Cuando para la elaboración del producto se utilizan directamente las manos; por ejemplo, tejido de sombreros de palma, cestos de mimbre, etc. (Incluye tornos, moldes tradicionales, fraguas, telares, urdidores de hamacas, máquina de pedal y herramientas hechas por el mismo productor o un especialista local).

Las herramientas mencionadas en este punto no se encuentran a la venta de forma comercial, ya que no se producen industrialmente, puesto que son elaborados de forma tradicional en una localidad o región. Es decir, son adaptaciones propias para el desarrollo del trabajo en una localidad.

4.6.4.2 Con herramientas adaptadas por el productor o alguien de la región

Es el caso de los productores que compran y adaptan sus propias herramientas para lograr un efecto específico del producto que elaboran, por ejemplo: los martillos utilizados por los metalisteros de Santa Clara del Cobre, Michoacán, quienes usan alrededor de 10 martillos diferentes.

4.6.4.3 Maquinaria eléctrica

Cuando se emplean específicamente herramientas de trabajo que funcionan parcial o totalmente con el uso de la energía eléctrica para la elaboración de la pieza. Hablamos de máquinas tales como tornos, buril de dentista, hornos, máquinas de coser, entre otros.

4.6.4.4 Herramientas comerciales

Las herramientas están preestablecidas por las industrias y son utilizadas en el proceso de elaboración con funciones específicas tal como se compran; por ejemplo, bastidores teje-todo, kits de herramientas para repujado, gurbias, moldes varios.

4.6.5 Teñido y / o pintado

Este punto clasifica el método a través del cual se le da color a los productos elaborados.

MATRIZ DAM

4.6.5.1 Colorantes y pigmentos naturales o al natural y esmalte para vidriado

Cuando el producto se deja en su color natural o se emplean colorantes y pigmentos naturales para el teñido como cochinilla para el color rojo, la madera de caoba para el color café, la planta del añil para el color índigo, entre otros, así como el uso de minerales en alfarería (engobes) para impregnar de color a la pieza.

4.6.5.2 Esmalte para vidriado

De uso común en la alfarería vidriada. Por medio de óxidos y/o pigmentos cerámicos se proporciona el color. Los óxidos son extraídos de la naturaleza y no tienen estabilidad en el seno del vidriado cerámico, mientras que los pigmentos cerámicos son óxidos tratados con otros componentes minerales que le confieren características de estabilidad.

4.6.5.3 Material adquirido con color

Cuando los diversos materiales (o la mp) son adquiridos ya con color; por ejemplo, telas, pieles, hilos, teñidos industrialmente.

Cabe mencionar que la materia prima con color, sigue un proceso de elaboración para formar el producto.

4.6.5.4 Pinturas industriales

Son pigmentos estandarizados, producidos en volumen a través de procedimientos químicos, como las pinturas acrílicas, vinílicas, plásticas, imitadoras (envejecedoras, craqueladoras) etc. Generalmente éstas son utilizadas para dar un acabado final al producto.

4.6.6 Tiempo de elaboración (horas en los procesos)

Dependiendo del tipo de producto que se trate puede llevar una serie de diversos procesos que involucran tiempo para su elaboración (horas), por lo que es necesario tomarlos en cuenta para la correcta clasificación en este apartado. El método de medición que debe usarse considera las horas que el producto requiere de principio a fin para su elaboración.

Ejemplo: En la elaboración de canastas de bejuco, debe considerarse todo aquello que comprenda el tiempo completo de elaboración; es decir, si el productor va a recolectarlo al monte, si lo limpia (pela), si lo pone a cocer (hervir) y luego lo seca al sol; siendo todo este proceso sólo un tratamiento previo de la materia prima para el tejido de la canasta, el cual lleva únicamente unas cuantas horas.

Si la materia prima es comprada, el día de compra no se considera.

MATRIZ DAM

Ejemplificamos en la siguiente tabla la forma de desglose para determinar las horas empleadas:

ACTIVIDAD	HRS X DÍA	DÍAS EMPLEADOS	TOTAL DE HORAS
Recolección en el monte	6	1	6
Pelado del bejuco	4	1	4
Cocción (se toma en cuenta el tiempo que se queda al fuego hirviendo que pueden ser varias horas)	6	1	6
Tañido al calor	1	1	1
Secado al sol	4	2	8
Tejido	30 min.	3	1.5
Total horas			26.5

4.6.6.1 Más de 24 horas

4.6.6.2 De 9 a 24 horas

4.6.6.3 De 5 a 8 horas

4.6.6.4 Hasta 4 horas

4.6.7 Diseño del producto

4.6.7.1 Tradicional

El producto tiene un diseño tradicional cuando éste conserva características originales como:

- Los materiales. Arcillas, engobes, fibras duras, blandas, metalistería, etc. Los materiales locales sin procesar industrialmente siguen siendo su materia prima principal, no tienen que recurrir a materiales sustitutos, porque siguen preservando los mismos.
- Formas. El diseño respeta las curvas, medidas, simetría, etc., en el proceso de transformación de la pieza. Se conservan las formas ancestrales tradicionales, las cuales no se han perdido y se han venido manteniendo vivas entre los pueblos.
- Iconografía. Nos referimos a la decoración ornamental, la cual tiene un significado ya sea relacionado con la vida de los creadores, con su religiosidad, con sus usos, sus modos, costumbres, mitología, etc. Encontramos plasmadas estas expresiones culturales en el cuerpo del producto que trabajan.

MATRIZ DAM

- **Color.** El color nos revela e identifica el origen de la pieza, cuando el grupo productor define internamente su concepción de la estética a través del mismo, el cual se vuelve identidad del producto; por ejemplo, el barro negro de Oaxaca, que suele poseer un factor impregnado de simbolismo, tradición e identidad. Este elemento más que ser una simple decoración, nos habla, y es capaz de evocar una sensación determinada como alegría, frescura, seriedad, calidez, etc. Asimismo, el color refleja las tonalidades del entorno como el mar, las rocas, la tierra, y los follajes, elementos que participan de la cosmovisión de cada comunidad.

4.6.7.2 Tradicional con innovación

A este concepto nos referimos cuando uno de los elementos mencionados en el punto anterior tiene algún cambio propio de la evolución, sin perder de vista los elementos esenciales de su origen tradicional. Dicho cambio puede ser:

- a) **Autogenerado.** Cuando el cambio es propiciado por los mismos productores para el consumo interno.
- b) **Adaptado por las necesidades del mercado.** Cuando los productores se dan cuenta de que sus productos pueden satisfacer una necesidad del mercado y proceden a adaptarlos.
- c) **Inducido.** El cambio es dirigido por la participación de una persona externa (comerciante, diseñador o un desarrollador de productos) enfocada a satisfacer las necesidades del mercado.

4.6.7.3 Nuevo (Neoartesanía)

Cuando un producto es completamente una innovación, resultado de las habilidades creativas de una o más personas, trae consigo la investigación y experimentación de nuevos métodos y técnicas, así como materiales, formas, colores y uso de elementos decorativos. Por ejemplo, la combinación de materiales como la hoja del pino (ocoxal) con aplicaciones de cerámica, vidrio o niquelado.

4.6.7.4 Estilos

Aquí encontramos las múltiples influencias culturales plasmadas en distintos y variados materiales, desde los naturales hasta los sintéticos. Es importante mencionar que son muy cambiantes, sujetos a la moda. Por ejemplo:

Country. De influencia rural norteamericana.

Personajes caricaturescos: creados por los medios masivos de comunicación (TV, películas, comics), como las princesas, el Hombre Araña, los Simpson, entre una larga lista.

Nativismo. Motivos prehispánicos como estampas populares o creaciones locales y regionales (deidades, nativismos).

MATRIZ DAM

Monumentos. Como el Ángel de la Independencia, iglesias ó pirámides.

Formas. Como estilos geométricos, grecas, símbolos nativos, entre otros.

Arte Kitsch. Arte Objeto. Motivos religiosos secularizados. Cuando los objetos pierden la razón de culto y puede dársele otro uso como la imagen de la Virgen de Guadalupe, los santos, Frida Kahlo, luchadores, catrinas, cantinas mexicanas.

Temporada. Son fechas cíclicas que determinan la producción y estancia del producto como Navidad, 14 de Febrero, 10 de Mayo, 15 de Septiembre, por mencionar algunas.

En este apartado se incluyen los artículos vendidos como recuerdos en lugares turísticos.

4.6.8 Representatividad

4.6.8.1 Localidad o región

Cuando la pieza sólo se elabora en una localidad y representa a la misma, por ejemplo, las muñecas de San Agustín Oapan, las cajas de Olinalá, las ollas de Mata Ortiz, el sarape de Saltillo, etc. El sólo hecho de ver esta pieza, nos traslada al lugar de origen y al grupo que la elabora. No podemos mencionar su nombre sin decir de dónde provienen.

4.6.8.2 Estado

Si la pieza ha traspasado los límites de la localidad donde fue creada y la elaboración de ésta es del dominio de toda la región, lo que indica, al contemplarla, la posesión del sello característico de su estado. Por ejemplo: el barro negro de Oaxaca, o la talavera de Puebla.

4.6.8.3 País

Productos que emplean estereotipos con los que suele identificarse al país como mexicanitos, sombreros, nopaleras, águilas, banderas, etc.

4.6.8.4 No es representativo

Cuando la pieza incluye estilos y materiales diversos, y bien pudo haberse elaborado en cualquier sitio, por lo que el hecho de ver el producto, no remite a un origen específico, ni nos dice dónde fue realizado, ni por quiénes; ejemplos: ángeles, vírgenes, flores (de madera, cobre, fomi, vidrio o combinaciones de estos materiales).

MATRIZ DAM

4.6.9 Uso del producto

Este punto califica la intención con que es elaborado el producto, aunque pueda diferir del uso que le da el consumidor.

4.6.9.1 Ceremonial

Estos productos se realizan por pedido especial y, en ocasiones, no están a la venta. Como su nombre lo dice, se utilizan en las festividades de la localidad; por ejemplo: huipiles y servilletas ceremoniales, velas escamadas, incensarios, flores artesanales por compromiso de mayordomía e instrumentos musicales.

4.6.9.2 Utilitario

Su objetivo principal es que puedan ser utilizados cotidianamente, como jarrones, vajillas, rebozos, colchas, entre otros.

4.6.9.3 Decorativo / Utilitario

Se combinan dos características del producto: al mismo tiempo que es decorativo, puede servir para satisfacer una necesidad. Por ejemplo, las velas aromáticas.

4.6.9.4 Sólo decorativo

Su función principal es la de ser un adorno, y no se puede utilizar, porque su estructura no es resistente ni está adaptada para usarse. Ejemplos: coronas navideñas, figuras de fomi, esculturas, etc.

4.6.10 División del trabajo

4.6.10.1 Por género y/o por edad

En el trabajo artesanal comúnmente se distribuyen las actividades de acuerdo a la edad o el género del productor; es decir, no es la misma actividad para los niños, las niñas, las mujeres jóvenes, las mujeres maduras, los hombres jóvenes y fuertes y los ancianos o ancianas. Existe una división de trabajo casi personalizada que es determinada por sus características físicas o por tradiciones o costumbres. Bajo algunas excepciones,

4.6.10.2 Por especialidad

Cuando existen fases del proceso productivo que requieren habilidades, talentos o experiencias especiales para su realización, entonces las personas requieren especializarse a través del uso de sus talentos y la práctica en dichos estadios de la producción.

MATRIZ DAM

4.6.10.3 Individual

Aquí todo el proceso de producción lo realiza una sola persona, ya sea porque es el creador de la técnica y nadie más la domina o simplemente porque la pieza y la técnica lo permite; por ejemplo, los productos de joyería.

4.6.10.4 Sin división

Aquí no hay división del trabajo, la actividad puede realizarla cualquier persona; no está determinada ni por la edad ni por el género, ni por la especialidad. Cualquier persona con una pequeña capacitación o sin ella puede realizar dicha labor.

4.6.11 Transmisión del conocimiento

4.6.11.1 Herencia familiar o legado cultural

En estos productos está la influencia de la familia, la comunidad y la etnia. Por ejemplo, los diseños heredados, que son bordados con chaquira en las blusas de algunas regiones de Veracruz. Cada imagen describe la flora o la fauna de la región y es transmitida de generación en generación por las abuelas, las mamás o las señoras más grandes de la comunidad.

4.6.11.2 Capacitación impartida por una institución o persona externa (diseñador, comercializador o desarrollador de productos)

Este aprendizaje se adquiere a través de instituciones expertas en el ramo artesanal, como la EDA (Escuela de Artesanías) y otras instituciones artesanales (COVAP, CASART, IAIP, FONART, entre otros).

Las capacitaciones tienen como objetivo adaptar los productos a las necesidades del mercado, o el rescate de técnicas tradicionales en riesgo de extinción.

4.6.11.3 Autoaprendizaje (Incluye cursos en escuelas con duración de hasta un año)

El creador de la pieza aprende solo la técnica, gracias a la observación y experimentación con materiales que se adaptan a lo que desea elaborar y expresar.

También entran los cursos del DIF, IMSS, ISSSTE, muchos de ellos tomados como terapia ocupacional.

4.6.11.4 Cursos (en tiendas, ferias, exposiciones y revistas)

Aprendizaje a través de instructivos en revistas, o bien en tiendas de manualidades, donde, a cambio de comprar el material, se les capacita en alguna técnica, como puede ser: repujado, bordado en listón, migajón, fomi, etc. También existen ferias y exposiciones que muestran y promueven nuevos diseños y técnicas, e implementan materiales, en su mayoría, de importación.

Capítulo 5

Ejemplos de Aplicación de la Matriz



◀ Taller de difusión de la Matriz
DAM, Baja California Sur,
Noviembre 2007.

Matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (Matriz DAM)



Nombre del productor: Consuelo García
 Nombre de su empresa, organización o taller: Grupo Guadalupeño
 Comunidad: Olinolá Municipio: Olinolá
 Estado: Guerrero
 Producto a evaluar: Caja de Olinolá
 Materia Prima Principal (M.P.): Tierral
 Rama: Maque y Laca
 Teléfono: No tiene Fecha: 15-05-08

CARACTERÍSTICAS DEL PRODUCTO	PUNTAJACIÓN (MARCAR CON UNA CRUZ LA OPCIÓN CORRESPONDIENTE)				VALOR (A)	PRIORIZACIÓN (B)	TOTAL (A * B)
	4	3	2	1			
Origen de la M.P. (Principal o Inicial)	Natural	Natural (procesado Industrialmente)	Artificial		4	7	28
Ortización de la Materia Prima (Principal e Inicial)	Siembra/ Cría/Manejo	Recolección/Extracción	Reciclaje	Campa	1	3	3
Forma de elaboración de la pieza	Creación total de la pieza	Engarzado o costido manualmente	Engarzado o costido con máquina	Ensamblable con pegamento Industrial (Incluye vaciado en moldes y sólo decorado)	4	10	40
Herramientas	Manuales (Incluye agujas tradicionales, zedras, urdidores de humaca, máquina de pedal, tornos, moldes tradicionales y herramientas hechas por el productor o un especialista local)	Herramientas adaptadas por el productor o alguien de la región	Maquinaria eléctrica	Herramientas comerciales	4	13	52
Tecido/Pintado	Colorantes, pigmentos naturales/ al natural y esmalte para vidriado			Pinturas industriales	1	6	6
Tiempo de elaboración (Incluye las horas de los procesos)	Más de 24 horas	De 9 a 24 horas	De 5 a 8 horas	Hasta 4 horas	4	8	32
Diseño del producto	Tradicional (Respetado forma, color e iconografía de su grupo)	Tradicional con innovación	Nuevo/Neoartesanía	Estilos	4	20	80
Representatividad	Localidad/Región	Estado	País	No es representativo	4	20	80
Uso del producto	Ceremonial	Utilitario	Decorativo-Utilitario	Sólo decorativo	3	2	6
División del trabajo	Por género o por edad	Por especialidad	Individual (Todo el proceso lo realiza una sola persona)	Sin división	3	2	6
Transmisión del conocimiento ¿Cómo aprendió a hacerlos?	Herencia familiar/legado cultural	Capacitación impartida por una institución o persona externa (diseñador, comercializador o desarrollador de productos)	Autoprendizaje (Incluye cursos en escuelas con duración de hasta 1 año)	Cursos (En tiendas, ferias, exposiciones y revistas)	4	9	36
Si el productor pertenece a un grupo étnico que elabora un producto tradicional ó tradicional con innovación, agregar 20 puntos más							
TOTAL GENERAL							370

De 100 a 220 puntos: **Manualidad**

De 221 a 279 puntos: **Híbrido**

De 280 a 420 puntos: **Artesanía**

MATRIZ DAM



Matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (Matriz DAM)

Nombre del productor: Isabel Montiel Ramos
 Nombre de su empresa, organización o taller: Artesanías y Muñecas Sindoenses Amey S. de R.L. de C.V.
 Comunidad: Santo Bárbara Municipio: Culliacán
 Estado: Sinaloa
 Producto a evaluar: Muñeca de vinil
 Materia Prima Principal (M.P.): Vinil
 Rama: No Tiene Fecha: 16-07-07
 Teléfono: _____

CARACTERÍSTICAS DEL PRODUCTO	Puntuación (MARCAR CON UNA CRUZ LA OPCIÓN CORRESPONDIENTE)				VALOR (A)	PRIORIZACIÓN (B)	TOTAL (A * B)
	4	3	2	1			
Origen de la M.P. (Principal o inicial)	Natural	Natural (proceso Industrialmente)	Artificial		2	7	14
Obtención de la Materia Prima (Principal o inicial)	Siembras/ Cila/Manejo	Recolección/Extracción	Reciclaje	Compra	1	3	3
Forma de elaboración de la pieza	Creación total de la pieza	Engrazado o cosido manualmente	Engrazado o cosido con máquina	Ensamble con pegamento industrial (Incluye vaciado en moldes y sólo decorado)	1	10	10
Herramientas	Manualmente (Incluye agujas tradicionales, telares, urdidores de hamacas, máquina de pedal, tornos, moldes tradicionales y herramientas hechas por el productor o un especialista local)	Herramientas adaptadas por el productor o alguien de la región	Máquina eléctrica	Herramientas comerciales	1	13	13
Tenido/Pintado	Colorantes, pigmentos naturales/ al natural y esmalte para vidrioado		Material adquirido con solar	Pinturas industriales	2	6	12
Tiempo de elaboración (Incluir las horas de los procesos)	Más de 24 horas	De 9 a 24 horas	De 5 a 8 horas	Hasta 4 horas	1	8	8
Diseño del producto	Tradicional (Respetando forma, color e iconografía de su grupo)	Tradicional con innovación	Nuevo/Neoes artesanía	Estilos	2	20	40
Representatividad	Localidad/Región	Estado	País	No es representativo	1	20	20
Uso del producto	Ceremonial	Utilitario	Decorativo-Utilitario	Sólo decorativo	1	2	12
División del trabajo	Por género o por edad	Por especialidad	Individual (Todo el proceso lo realiza una sola persona)	Sin división	3	2	6
Transmisión del conocimiento ¿Cómo aprendió a hacerlo?	Herencia familiar/Legado cultural	Capacitación impartido por una institución o persona externa (diseñador, comercializador o desarrollador de productos)	Autoaprendizaje (Incluye cursos en escuelas con duración de hasta 1 año)	Cursos (En tiendas, ferias, exposiciones y revistas)	1	9	9

Si el productor pertenece a un grupo étnico que elabora un producto tradicional o tradicional con innovación, agregar 20 puntos más

TOTAL GENERAL

147

De 100 a 220 puntos: **Manualidad**

De 221 a 279 puntos: **Híbrido**

De 280 a 420 puntos: **Artesanía**

Matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (Matriz DAM)



Nombre del productor: Juan Francisco Pérez
 Nombre de su empresa, organización o taller: No tiene
 Comunidad: San Luis Atotitlán Municipio: Otlinalá
 Estado: Puebla
 Producto a evaluar: Boleño de rafia
 Materia Prima Principal (M.P.): Rafia de plástico
 Rama: Fibras
 Teléfono: No tiene Fecha: 15-05-08

CARACTERÍSTICAS DEL PRODUCTO	PUNTAJACIÓN (MARCAR CON UNA CRUZ LA OPCIÓN CORRESPONDIENTE)				VALOR (A)	PRIORIZACIÓN (B)	TOTAL (A + B)
	4	3	2	1			
Origen de la M.P. (Principal o Inicial)	Natural	Natural (procesado industrialmente)	Artificial		2	7	14
Ortización de la Materia Prima (Principal o Inicial)	Siembra/ Cría/Manejo	Recolección/ Extracción	Reciclaje	Compra	1	3	3
Forma de elaboración de la pieza	Creación total de la pieza	Engrazado o cosido manualmente	Engrazado o cosido con máquina	Ensamble con pegamento industrial (incluye vaciado en moldes y sólo decorado)	4	10	40
Herramientas	Maquillaje (incluye agujas tradicionales, telares, voladores de fumarca, máquina de pedal, tornos, moldes tradicionales y herramientas hechas por el productor o un especialista local)	Herramientas adaptadas por el productor o alguien de la región	Máquina eléctrica	Herramientas comerciales	4	13	52
Tenido/Pintado	Colorantes, pigmentos naturales/ al natural y esmalte para vidrioado		Material adquirido con color	Pinturas industriales	2	6	12
Tiempo de elaboración (Incluir los horas de los procesos)	Más de 24 horas	De 9 a 24 horas	De 5 a 8 horas	Hasta 4 horas	1	8	8
Diseño del producto	Tradicional (Respetando forma, color e iconografía de su grupo)	Tradicional con innovación	Nuevo/Neoes artesanía	Estilos	3	20	60
Representatividad	Localidad/Región	Estado	País	No es representativo	2	20	40
Uso del producto	Ceremonial	Utilitario	Decorativo-Utilitario	Sólo decorativo	3	2	6
División del trabajo	Por género o por edad	Por especialidad	Individual (Todo el proceso lo realiza una sola persona)	Sin división	2	2	4
Transmisión del conocimiento ¿Cómo aprendió a hacerlo?	Herencia familiar/Lenguaje cultural	Capacitación impartida por una institución o persona externa (diseñador, comercializador o desarrollador de productos)	Autoaprendizaje (incluye cursos en escuelas con duración de hasta 1 año)	Cursos (En tiendas, ferias, exposiciones y revistas)	4	9	36
Si el productor pertenece a un grupo étnico que elabora un producto tradicional o tradicional con innovación, agregar 20 puntos más							
TOTAL GENERAL							275

De 100 a 220 puntos: **Manualidad**

De 221 a 279 puntos: **Híbrido**

De 280 a 420 puntos: **Artesanía**

CONCLUSIONES

El principal acierto de la Matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (Matriz DAM) es tender un puente hacia el diálogo con la pieza y más aún con la(s) persona(s) que participaron en su elaboración. A simple vista, la lectura que se tiene del producto es una, pero tras evaluar la pieza con los once puntos que señala la Matriz DAM, la mirada se transforma, ya que propone revisar y conocer la historia del producto y sus características particulares, aportando los elementos de su integralidad.

Así pues, la Matriz DAM, hace una invitación a detenerse, observar, concentrarse en la pieza e investigar para hacer un análisis concienzudo y tan objetivo como es posible al evaluar valores tangibles e intangibles.

La Matriz DAM fue desarrollada para utilizarse como una herramienta metodológica, enfocada a la asistencia de las instituciones que atienden al sector artesanal. El resultado es fruto del consenso entre diferentes instancias que atienden a éste, y persigue el objetivo de poner en su justo valor cada uno de los dos oficios: artesanía y manualidad, canalizando su atención de manera eficaz y oportuna hacia los programas y espacios que correspondan, de acuerdo al resultado obtenido.

La Matriz DAM amplía las posibilidades de optimizar la calidad de los servicios que brindan las diversas instituciones a su población objetivo; gracias a lo cual la procuración de recursos se refleja en resultados tangibles para los artesanos. Es una herramienta viable a justo criterio de cada una de las instituciones, por medio de la cual se logra identificar los productos implicados en su ámbito de atención sin menosprecio de aquellos artículos que se ubiquen en la categoría de manualidad o híbrido.

La Matriz DAM es un instrumento de aplicabilidad contemporánea y surgida de una realidad nacional, ya que nuestro país cuenta con gran riqueza y diversidad de objetos artesanales; sin embargo, es susceptible de revisiones y mejoras. El proceso de aplicación y retroalimentación puede generar modificaciones ulteriores, que habrán de depender de los conocimientos que se generen mediante investigaciones pertinentes, cuyos resultados sean asequibles a todos los actores sociales; así como de la reflexión crítica de sus elementos.

Por lo anterior, se invita a cada entidad federativa o región a continuar con la retroalimentación y comunicación de sus experiencias de aplicación, de acuerdo a sus necesidades particulares de uso.

CONCLUSIONES

La confianza que **FONART** tiene en la efectividad de la *Matriz DAM*, se expresa en el hecho de que a partir del 2009 forma parte de sus Reglas de Operación. Como es natural, se requiere un sondeo interno para recabar las observaciones derivadas de las experiencias de aplicación que servirán para retroalimentar esta herramienta.

Por otra parte, durante la Segunda Reunión Nacional de Directores del Sector Artesanal, celebrada en Jalapa, Veracruz, el 30 de mayo del 2009, los directivos expresaron sus comentarios e inquietudes acerca de algunos productos que acertadamente son calificados por la *Matriz DAM* como manualidad o híbrido; sin embargo, pese a que no son nuestro objetivo, podrían ser elegibles para ser apoyados por los institutos y casas de artesanías.

En atención a dicha inquietud, se identificaron estos productos, y se agruparon en las siguientes categorías:

1. Productos elaborados en áreas naturales protegidas y reservas ecológicas
2. Productos elaborados por grupos vulnerables como los internos en penales, discapacitados física o mentalmente y personas de la tercera edad
3. Productos de origen comunitario o derivados de grupos populares

Surge entonces la interrogante ¿cualquier producto elaborado por los grupos anteriores debería ser apoyado?

Tras un análisis, encontramos dos parámetros que sugerimos deben cumplir:

- * Su materia prima debe ser local, o en su defecto, tener un alto contenido de elaboración manual, aunque la materia prima sea de origen industrial o ajena a la zona
- * Remitir a la cultura local, regional o nacional

Por último, cerramos esta publicación recordando que la *Matriz DAM* tiene fines clasificatorios y de elegibilidad. Más que ser un instrumento imperativo o de exclusión, pretende orientar a quienes atienden al sector artesanal, y es labor de cada instancia decidir, de acuerdo a sus necesidades particulares, qué productos dentro de la amplia inventiva mexicana tienen cabida dentro de su ámbito de acción, pero con la virtud del conocimiento y la claridad.

Este documento ha sido elaborado en los espacios de diálogo denominado Foros Nacionales Artesanales, creados a iniciativa del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, cuyos autores son las personas señaladas en el cuerpo del mismo, representantes de las instancias encargadas de atender al sector artesanal en los estados de la República, que promueven la artesanía, financian y/o ejecutan proyectos de desarrollo artesanal, así como especialistas, técnicos y artesanos, con el propósito de generar beneficios al sector artesanal de México, mediante el desarrollo efectivo de políticas públicas bajo criterios que definen a los artesanos como creadores de desarrollo económico, social y cultural, en la intención de que sean vistos como una población de alta rentabilidad. Por lo tanto, al hacer uso del contenido del documento, sírvase citar el reconocimiento de los autores intelectuales así como de las instituciones Municipales, Estatales y Federales que participaron en su creación.



FONART

FONDO NACIONAL PARA
EL FOMENTO DE LAS ARTESANÍAS



Av. Paseo de la Reforma 333, Piso 1
Col. Cuauhtémoc, Del. Cuauhtémoc
C.P. 06500, México D.F.
Tel: +52 (55) 50 93 60 00
www.fonart.gob.mx

SEDESOL

SECRETARÍA DE
DESARROLLO SOCIAL



Av. Paseo de la Reforma 116
Col. Juárez, Del. Cuauhtémoc
C.P. 06600, México D.F.
Tel: +52 (55) 53 28 50 00
www.sedesol.gob.mx



XXXIX edición del Gran Premio Nacional de Arte Popular 2014



B A S E S

1. Podrán participar los artesanos mexicanos, mayores de 18 años, que se dediquen a la elaboración de obras con técnicas, materiales y diseños tradicionales, así como nuevas propuestas de piezas con innovación basadas en la tradición cultural.

2. Las categorías de participación son:

A. Alfarería y Cerámica.

- A-1 Barro natural o alisado.
- A-2 Barro policromado.
- A-3 Barro decorado con engobes.
- A-4 Barro bruñido.
- A-5 Alfarería vidriada libre de plomo.*
- A-6 Mayólica, talavera.
- A-7 Cerámica de alta temperatura.

B. Textiles.

Tejidos en telar de cintura o pedales con algodón o lana
(Blancos, bordados o brocados).

- B-1 Huipiles.
- B-2 Quechquémitl.
- B-3 Enredos y posahuancos.
- B-4 Cotonos, mantelería, blancos, fajas, bolsas, morrales y carpetas.
- B-5 Rebozos (de seda, artisela o algodón).

Tejidos en telar de cintura o de pedales con lana.

- B-6 Sarapes, gabanes, jorongos, chuc, rebozos, cobijas, tapetes y tapiz.

Bordados y deshilados sobre tela industrial.

- B-7 Blusas, huipiles, ternos, rebozos, mámales, quechquémitl, camisas, cotonos, guayaberas, mantelería, blancos, delantales, bolsas, morrales, carpetas y fajas.
- B-8 Trajes tradicionales.
- Incluye trajes tradicionales de lana, algodón y tela comercial.
- B-9 Textil miniatura.

C. Fibras Vegetales.

- C-1 Tejido de fibras duras (muebles y cestería de carrizo, vara, otate, sauce, bejuco).
- C-2 Tejido de fibras semiduras. (ixtle, romerillo, henequén, zapupe, palma, lechuguilla, aguja de pino).

D. Maque y Laca. Piezas de Maque o Laca.

E. Talla en Madera. Escultura popular en madera.

F. Máscaras.

Diversos materiales de cualquier material y técnica.

G. Metalistería.

- G-1 Metalistería de hierro, cobre, bronce, hojalata, plomo.
- G-2 Orfebrería y joyería de metales preciosos omezcla con pedrería, barro, semillas o cuentas de vidrio.

H. Pintura Popular.

- H-1 Amates dibujados o pintados.
- H-2 Cuadros de plumaria.
- H-3 Otras técnicas pictóricas: popotillo, semillas, chaquira, estambre y enconchado.

I. Muebles y accesorios. Todos los materiales.

J. Miniaturas, hasta 7 centímetros por lado.

- J-1 Miniaturas con otros materiales.

K. Juguetería.

- K-1 Juguetes; madera, fibras, laca, tela, bule, papel, cartón y hojalata.
- K-2 Muñecas (vestidas con indumentaria tradicional, de trapo, cartón y otros materiales).

L. Papel y Cartonería.

Judas, calaveras, alebrijes, piñatas, amates recortados o de curación, faroles, papel picado y reciclado.

M. Instrumentos Musicales.

- M-1 Laudería.
- M-2 Origen Prehispánico.
- De cuerdas, aliento y percusión.

N. Cantería y Lapidaria.

Elementos arquitectónicos, escultura, metates y molcajetes.

O. Cerería.

Tradicional de ofrenda o escultura con temática popular.

P. Vidrio.

Soplado, prensado, estirado, casado con metales, grabado, vitrales.

Q. Talabartería.

R. Materiales diversos.

Hueso, cuerno, concha, caracol, coco, coyol, chilte, jícara y coral. **

S. Innovación con Tradición.

Piezas utilitarias o decorativas con innovación en el diseño, respetando el uso de técnicas y materiales tradicionales.

* Solo se aceptará para participar la Alfarería Vidriada Libre de Plomo, misma que será revisada en el momento de su inscripción y en presencia de los artesanos con el “Método de detección mediante la aplicación del Rodizonato de Sodio”. El jurado calificador se reserva el derecho de revisar por segunda vez las piezas. Todas las obras deberán estar marcadas en bajo relieve o con esmalte a fuego, con la leyenda que diga “Libre de Plomo”. En las piezas de Talavera y Mayólica que sean de uso, deberá colocarse la leyenda: “consumir alimentos en esta pieza, puede ser dañino para la salud”.

** En el caso de que las obras presentadas estén elaboradas con materiales protegidos por alguna ley de manejo sustentable, o de protección al medio ambiente natural o animal, por ejemplo: coral negro, palo fierro, caracol púrpura, etc., el artesano deberá presentar los documentos oficiales que lo autoricen a utilizarlos. En el caso del caracol púrpura, las tejedoras deberán anexar copia del permiso oficial del Tintorero.

3. Los concursantes deberán presentar piezas con no más de un año de elaboración y que no hayan participado anteriormente en ningún otro certamen.

4. Cada artesano sin excepción alguna, podrá registrar únicamente una sola pieza para participar, las obras que contengan más de una pieza como un traje, un ajedrez, entre otros, se considerarán como una sola.

5. Los participantes podrán presentar piezas según las siguientes características:

– Diseño, técnica y materiales tradicionales.

– Piezas de innovación que conserven elementos, técnicas y materiales de los grupos indígenas que las producen.

– Obras de rescate de piezas antiguas, brindando información sobre el origen, materiales, procesos de trabajo y diseño del original.

– Para la Categoría Rebozos la pieza se inscribirá registrando el nombre de la persona que elaboró el lienzo así como el nombre de la persona que tejió la punta o rapacejo.

6. Para el registro de las piezas, los participantes deberán entregar:

a) Copia de Identificación Oficial y CURP.

b) Una fotografía impresa almacenada en CD-R, o enviada por correo electrónico de la pieza que registren al concurso para verificar su estado actual, o bien entregar el archivo fotográfico en memoria USB al momento del registro.

c) Los Centros de Registro se reservan el derecho de aplicar la matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (Matriz DAM).

7. El certamen queda abierto a partir de la publicación de la presente convocatoria y las piezas se registrarán:

a) Del lunes 06 de enero al viernes 31 de enero de 2014 en los Centros de Registro del interior de la República que para el efecto se instalarán y que se señalan en la presente convocatoria. Sin excepción, no se registrarán piezas a concursar después de esta fecha.

b) En la Ciudad de México las obras se recibirán únicamente del lunes 06 de enero al viernes 31 de enero de 2014, en Av. Patriotismo No. 691, Col. Mixcoac. El horario de atención será de lunes a viernes de 9:00 a 16:00 horas. Confirmar la recepción al teléfono 01 55 50 93 60 00 y lada sin costo 01 800 800 9006, extensiones 67552 y 67553.

c) Las piezas que sean enviadas por paquetería o mensajería viajarán por cuenta y riesgo del artesano. Dichas piezas deberán enviarlas a más tardar el viernes 7 de febrero de 2014 al Departamento de Concursos de Arte Popular con domicilio en Av. Patriotismo No. 691, Col. Mixcoac, Del. Benito Juárez, C.P. 03910, confirmar la recepción al teléfono 01 55 50 93 60 00, lada sin costo 01 800 800 9006, extensiones 67552 y 67553.

8. Para el aseguramiento de las piezas inscritas al concurso, los organizadores del certamen se reservan el derecho de presentar las piezas a su grupo de evaluadores, quienes determinarán el monto por el cual quedan aseguradas las mismas, durante el periodo en el que dure el certamen y hasta la fecha establecida para la devolución de las piezas.

9. La calificación se realizará a puerta cerrada. El jurado estará conformado por especialistas en arte popular, designados por las instituciones que convocan al certamen. Su fallo será inapelable.

10. Los artesanos concursantes se comprometen a prestar las piezas que sean seleccionadas por los organizadores para la exposición que se montará con las obras del concurso, para lo cual un comité designado por los organizadores que convocan al certamen determinará, de acuerdo al número de piezas registradas y al espacio disponible, las obras que conformarán la exposición; las piezas que resulten premiadas tendrán preferencia para la exposición que quedará abierta al público en general.

11. El comité organizador les notificará de manera oportuna a cada artesano ganador en la categoría participante, con la finalidad de que asista personalmente al lugar, el día y hora que se establece en esta convocatoria, donde recibirán su reconocimiento y el premio que les corresponda.

12. La ceremonia de premiación a los artesanos ganadores así como la inauguración de la exposición se realizará en marzo de 2014, en la Ciudad de México, sitio por confirmar.

13. Sólo se entregarán reconocimientos y premios a los artesanos ganadores que, sin excepción alguna, asistan de manera personal con la copia de su registro e identificación oficial vigente. Después de ese día, el artesano premiado que no se haya presentado a la ceremonia de premiación tendrá hasta 20 días naturales para realizar su cobro, en el caso de no presentarse dentro del tiempo establecido, automáticamente perderá su premio y no tendrá derecho a reclamarlo bajo ningún medio.

14. Para el caso de rebozos ganadores, el monto del premio será dividido en partes iguales entre los dos artesanos que intervinieron en su elaboración.

15. Los ganadores recibirán un reconocimiento y los siguientes premios por categoría:

Premios por categoría

Primer lugar \$25,000.00. Segundo lugar \$20,000.00. Tercer lugar \$17,000.00.

Premios especiales

- Mejor pieza con aplicación de Tintes Naturales \$35,000.00
- Mejor Pieza de Rescate \$35,000.00

Galardones Nacionales “Gran Premio de Arte Popular”

Se otorgarán a las tres mejores piezas del certamen, de materiales, técnica y diseño tradicional:

1er. Galardón \$90,000.00. 2do. Galardón \$75,000.00. 3er. Galardón \$65,000.00.

Galardón “Presidencial”

Se otorgarán a la mejor pieza del certamen: \$125,000.00

Menciones Honoríficas:

Se otorgarán 19 Menciones Honoríficas a las obras que se destaquen por su aportación al campo del Diseño Creativo en la Artesanía, \$8,000.00, cada una.

16. Todos los concursantes podrán solicitar una constancia de participación a los organizadores del concurso.

17. Las piezas que se presten a los organizadores de este concurso para la exposición que se llevara a cabo el día de la ceremonia de premiación, deberán recogerse al término de la misma presentando ficha de registro y copia de credencial de elector, otorgándose un periodo para la devolución que será del 12 al 30 de mayo de 2014, de lunes a viernes con un horario de 10:00 a 16:00 hrs., en Av. Juárez No.89, Col. Centro, México, D.F. y del 19 al 30 de mayo de 2014, en los Centros de Registro del interior de la República, ya que después de la fecha establecida como límite, los organizadores no se hacen responsables de las piezas. Cuando el artesano no pueda recoger su pieza personalmente, deberá entregar carta poder, copia de registro junto con una copia de la identificación oficial vigente del propietario de la pieza y de la persona que recoja la(s) pieza(s).

18. En el caso de no asistir a recoger la pieza en las fechas establecidas en esta convocatoria, los organizadores otorgarán un plazo de 30 días naturales posteriores para recogerlas, en los Centros de Registro, por lo que en el caso de inasistencia dentro de dicho periodo, las mismas pasarán de ser de consignación a patrimonio de la institución, sin derecho a reclamación alguna. Lo anterior, de acuerdo a las condiciones establecidas en la ficha de registro.

19. Aquellas piezas que resulten vendidas durante la exhibición, los artesanos deberán presentarse personalmente con la ficha de registro de su pieza e identificación oficial para el cobro de la misma, al lugar que previamente se les señale, pasados 60 días naturales al término de la exhibición, de acuerdo a las condiciones establecidas en la ficha de registro.

20. Los organizadores del certamen tendrán prioridad en la compra de las piezas presentadas, sin que ello signifique que exista compromiso de su parte por comprar la totalidad de las piezas.

21. Cuando por una tercera persona, ajena al concurso o que haya formado parte del mismo, ponga en duda la elaboración y/o autoría de la obra, el artesano que la presentó a concurso y ganó el premio, tendrá que presentar a los organizadores del certamen, las pruebas necesarias para acreditar de manera plena y fehaciente ser el creador de la misma, ya que en caso contrario, las Instancias organizadoras y encargadas de realizar el pago a los ganadores, podrán determinar no realizar el pago, levantando una constancia de hechos en la que se establezca la transgresión de las bases de la convocatoria, sin que los organizadores pudieran resultar perjudicados en el caso de que se trate.

22. Los casos no previstos en la presente, serán resueltos por los organizadores del certamen, dejando claro que el fallo del jurado será inapelable.

TRANSITORIO: En caso de alguna modificación a las bases de esta convocatoria que llegaran a generarse después de la publicación de las Reglas de Operación 2014, se les informará de manera oportuna a los participantes.

México, D.F., 2014.

Para mayor información y para pago de las obras que se vendan durante la exposición, comunicarse a:

CONCURSOS FONART

Horario de atención de lunes a viernes de 9:00 a 16:00 horas.

Teléfono 5093 60 00 extensiones 67552 y 67553, Lada sin costo 01 800 800 9006 mismas extensiones.

concursos@fonart.gob.mx

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos al desarrollo social.

www.sedesol.gob.mx

www.fonart.gob.mx

