



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus León

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura

“Usos discursivos sobre artesanía en México”

TESIS

**Que para obtener el grado de
Doctor en Arte y Cultura**

PRESENTA

Jorge Alberto Custodio Casimiro

DIRECTORA

Dra. Vanessa Freitag

León, Guanajuato

Junio 2021

Tesis apoyada económicamente por el
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT)



Agradecimientos

Quiero agradecer a la Dra. Vanessa Freitag por la tutoría en el proceso de concreción de esta tesis, ya que su atención, comprensión, orientación y sus recomendaciones siempre estuvieron amparando mi persona: me sentí respaldado académica y humanamente; a la Dra. Eva María Garrido Izaguirre y al Dr. Alejandro Martínez de la Rosa, por aceptar ser mis tutores; así mismo, a la Dra. Perla Shiomara del Carpio Ovando y al Dr. Tarik Torres Mojica, por formar parte como sinodales. Agradecerles a todos por que debieron dejar de hacer sus actividades académicas y personales para leer, revisar, cuestionar y proponer, sin su docta participación el contenido del documento sería agreste. Ahora puedo decir que esta obra es fruto de los seis.

Dedicatoria

Deseo ofrendar este documento a mi pareja Maribel Ramos Rodríguez por inducirme, motivarme, presionarme y por tranquilizarme, la vida con ella no simplemente es bella, también es más fácil.

ÍNDICE

Capítulo I: INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS DEL DISCURSO

1.1: ¿Qué fenómeno estudia el discurso?.....	24
1.2: ¿Qué es el discurso?.....	26
1.2.1: El discurso es un asunto humano.....	28
1.2.2: Intencionalidad del discurso.....	29
1.2.3: Discurso como herramienta teórica.....	30
1.2.4: Discurso es lo comunicacional.....	32
1.2.5: Discurso tiene orden.....	33
1.2.6: Discurso contextualizado.....	34
1.2.7: Discurso es de dominio colectivo.....	35
1.2.8: Discurso icónico.....	35
1.2.9: ¿Todo lo cultural es discurso?.....	36
1.3: Semblanza del Análisis del Discurso.....	37
1.3.1: Conformación del Análisis del Discurso.....	39
1.3.2: El Análisis del Discurso: de los 70s a nuestros días.....	45
1.4: ¿Cuántos fenómenos del discurso existen?.....	48
1.5: Teorías sobre los estudios del discurso.....	52
1.6: Cualidades del análisis del discurso.....	53
1.6.1: La cualidad funcionalista y revisionista.....	53
1.6.2: Las cualidades metalingüísticas y epistémicas.....	54
1.6.3: La cualidad científicista e interdisciplinaria.....	56
1.6.4: La cualidad humanista.....	57
17: Consideraciones finales.....	58

Capítulo II: ASOCIACIONES Y REFERENTES DISCURSIVOS DE ARTESANÍA

2.1: Asociaciones Discursivas sobre Artesanía.....	61
2.2: El Referente de artesanía.....	63
2.2.1: El Referente guía la cognición.....	66
2.3: Contenedores de los Referentes.....	68
2.3.1: Referenciación Genérica y Específica.....	68
2.3.2: Referenciación Petrificada y Referenciación Viva.....	69
2.3.3: Modos de aparición de los Referentes y Asociaciones.....	69
2.4: Roles de las Asociaciones Discursivas de Artesanía.....	71
2.4.1: Asociaciones por razones comunicativas.....	71
2.4.2: Asociaciones por razones expresivas.....	72
2.5: Referente y Esencia de artesanía.....	73
2.5.1: Esencia de artesanía.....	74
2.5.2: Lista de Referentes.....	75
2.5.3: Elementos permanentes y cambiantes.....	76
2.5.4: Referentes y estereotipos sobre artesanía.....	78
2.5.5: Ordenación de los Referentes.....	79
2.6: Las Asociaciones se convierten en Temas artesanales.....	82
2.7: Crear sentido y concretar sentido sobre la artesanía.....	83
2.8: Comentario sobre el capítulo.....	83

Capítulo III: PRIMERAS MENCIONES DE ARTESANÍA EN MÉXICO

3.1: ¿Cuándo aparecieron las primeras menciones de artesanía en México?.....	87
3.2: ¿A qué se refieren las primeras menciones de artesanía en México?.....	91
3.3: Alusiones al artesano.....	96
3.3.1: Manuel Toussaint.....	96
3.3.2: Alfonso Caso.....	97
3.3.3: Miguel Othón de Mendizábal.....	100
3.3.4: Justino Fernández.....	102
3.3.5: Gerardo Murillo.....	102
3.3.6: Manuel Gamio.....	103
3.4: Artesanía en los diccionarios del siglo XIX.....	104
3.5: Reedición bibliográfica y artesanía.....	106
3.6: Comentario sobre el capítulo.....	107

Capítulo IV: BREVIARIO BIBLIOGRÁFICO SOBRE EL DISCURSO DE ARTESANÍA EN MÉXICO

4.1: ¿Con qué Textos se construyó el <i>Breviario</i> ?.....	110
4.2: Artesanía en la década de los sesenta del siglo XX.....	111
4.2.1: De las industrias populares a las artesanías.....	112
4.2.2: La alfarería vista como artesanía.....	115
4.2.3: La artesanía para la actividad y arte popular para la obra.....	117
4.2.4: La artesanía: una actividad distinta pero semejante.....	120
4.2.5: Un giro inadvertido: de la actividad a la obra artesanal.....	122
4.2.6: Actividad artesanal prehispánica y obra artesanal auténtica.....	129
4.2.7: Comentario sobre la artesanía en los sesentas.....	134
4.3: Artesanía en la década de los setentas del siglo XX.....	136
4.3.1: Proteger la obra para modernizar la actividad artesanal.....	136
4.3.2: Distinguir lo tradicional para saber qué proteger.....	140
4.3.3: ¿Cuáles actividades artesanales mecanizar?.....	143
4.3.4: Artesanía: la actividad neolítica hoy.....	149
4.3.5: ¿Cuál de las artesanías para patrimonio nacional?.....	154
4.3.6: Comentario sobre la artesanía en los setentas.....	159
4.4: Artesanía en la década de los ochenta del siglo XX.....	160
4.4.1: La importancia de la obra del indio en el capitalismo.....	161
4.4.2: El final de los oficios artesanales.....	167
4.4.3: Los productores no saben que su obra es artesanía.....	170
4.4.4: Cómo acercarse a las obras del indígena.....	174
4.4.5: Comentario sobre la artesanía en los ochenta.....	179
4.5: Artesanía en la década de los noventa del siglo XX.....	180
4.5.1: La actividad artesanal del subordinado.....	180
4.5.2: Dos enfoques sobre las obras artesanales.....	185
4.5.3: La mexicanización de la palabra artesanía.....	190
4.5.4: Comentario sobre la artesanía en los noventas.....	198
4.6: Artesanía en la década del dos mil del siglo XX.....	199
4.6.1: Dos aproximaciones a la obra artesanal.....	199
4.6.2: La palabra artesanía como sinónimo de arte popular.....	202

4.6.3: Las obras artesanales en la identidad regional.....	205
4.6.4: La obra que se confunde con la actividad artesanal.....	209
4.6.5: La elite mexicana ante la obra artesanal.....	212
4.6.6: Comentario sobre la artesanía en el dos mil.....	216
4.6.7: Comentario sobre el capítulo.....	216

Capítulo V: FORMAS DE VALORACIÓN DISCURSIVA SOBRE ARTESANÍA

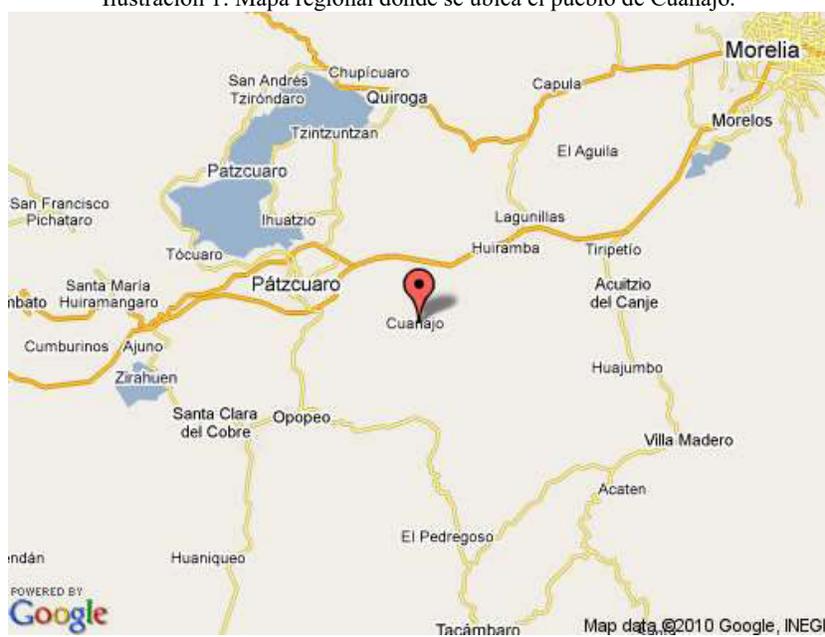
5.1: Formas de Valoración Discursiva sobre artesanía.....	221
5.2: Artesanía como Sinónimo de arte.....	223
5.2.1: Valoración artística de la artesanía.....	223
5.3: Artesanía como Antónimo de arte.....	235
5.3.1: Artesanía como Antónimo en el nacionalismo mexicano.....	242
5.3.2: Artesanía y arte popular frente al arte.....	256
5.3.3: Artesanía ante el arte popular.....	261
5.3.4: Actividad artesanal frente a la obra de arte popular.....	262
5.3.5: Obra artesanal como antónimo de la obra de arte popular.....	266
5.4: Comentario sobre el capítulo.....	273
6: Consideraciones Finales.....	277

INTRODUCCIÓN

Anotaciones bibliográficas en torno al tema

Cuando yo tenía siete años, recuerdo haber escuchado por primera vez la palabra artesanos -era el nombre que había elegido un equipo de futbol para presentarse en una liga de Cuanajo;¹ el club era del Barrio de *San José*,² vestían con uniforme verde y blanco; evidentemente no sabía el significado, sin embargo, tuve la impresión de que se trataba de un equipo de personas adultas, con complejiones robustas, con una técnica de juego tranquila, ordenada, con un control del balón, como si se tratara de un equipo “completo”; no sé si esta impresión fue porque así eran las personas o por el efecto de la palabra artesanos.

Ilustración 1: Mapa regional donde se ubica el pueblo de Cuanajo.



Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), en Google Map. 2010.

¹ Cuanajo es el nombre del pueblo de donde soy oriundo, es tenencia de Pátzcuaro, en Michoacán. Aquí la mayoría de la gente trabaja en la carpintería, algunas fabrican los muebles, otras los pintan, tallan o esculpen, venden o los transportan. Un pueblo con raíces culturales purépecha.

² Cuanajo está dividido por dos barrios: *San Miguel* y *San José*. Así mismo, el pueblo está dividido en cuatro cuarteles.

En ese entonces, la gran mayoría de hombres (adultos, jóvenes y niños) trabajábamos en la carpintería, haciendo muebles de diferentes tipos. Yo, por ejemplo, ya desde entonces trabajaba con mi hermano en talleres donde se hacían sillas de barandal³ y grabadas con la técnica de “uñita”,⁴ que compraban, sobre todo, los intermediarios locales y foráneos (Véase la ilustración 2).

Ilustración 2: Baúl decorado con la técnica de “Uñita”



Fuente: Fotografía propia, tomada en carpintería de Cuanajo. 2009.

Había muy pocas personas que fabricaban otro tipo de muebles como puertas, burós, escritorios o vitrinas; eran contados los carpinteros que pintaban sus muebles, pero que además los ornamentaban. Para estas fechas, los programas gubernamentales que proveían de capacitación en diseño, acabados, materiales, procesos, apoyos económicos y premios de concursos ya tenían, por lo menos, dos décadas actuando en Cuanajo.⁵

³ Este tipo de sillas ahora ya no se hacen ni se comercializaban en grandes cantidades, ya que su precio de venta al intermediario era muy barato y se gasta mucha madera.

⁴ La técnica de “uñita” es una técnica ornamental que actualmente es de las más reconocidas por las figuras que se han conseguido en los muebles. Para mayor información véase mi tesis “El mueble de Cuanajo, arte y oficio, problemática y evolución” (2010).

⁵ Véase para tal caso los libros: *Artesanías y capitalismo en México*, de Victoria Novelo (1976); la tesis de Gloria Cáceres Centeno: “Muebles de Cuanajo” (1980); *Las culturas populares en el capitalismo* (1982), escrito por Néstor García Canclini.

Trabajar en la carpintería, jugar fútbol y basquetbol eran (y siguen siendo) las actividades principales en la vida del pueblo.⁶ Es lógico que se haya trasladado el adjetivo de artesanos a un equipo de fútbol, ya que la gente ajena al lugar le asigna este nombre a las personas que trabajan el mueble con ciertas cualidades técnicas y ornamentales, sobre todo a las que habitan en el Barrio de *San José*, en el *Cuartel Primero*, donde viven las familias de los carpinteros reconocidos por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) y por Casa de Artesanías de Michoacán,⁷ como don Cirilo Morales, Juan Páque, Mateo Cuin; por lo cual no sorprende que en esta parte del pueblo haya surgido el equipo con este nombre. Para mayor descripción de la distribución de los Cuarteles,⁸ véase la ilustración 3.

Ilustración 3: Cuarteles de Cuanajo.



Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). Google Map. 2020.

En ese momento sentí que *artesanos* era algo diferente a mí, no sé si porque nadie de mi familia pertenecía a ese equipo de fútbol o porque éramos carpinteros que únicamente hacíamos sillas de barandal. Fue hasta que estuve fuera del pueblo cuando me di cuenta de

⁶ Algunas otras actividades laborales del lugar son la elaboración de fajas, molcajetes, metates; confección y ornamentación de ropa femenina como mandiles y blusas; así mismo, la siembra de maíz, crianza de toros, aves de corral, borregos y puercos; elaboración de pan en hornos de barro.

⁷ Actualmente tiene el nombre de Instituto del Artesano Michoacano.

⁸ En el mapa se observan los cuatro Cuarteles; los dos primeros correspondientes al Barrio de San José, y los dos siguientes al Barrio de San Miguel.

muchas cosas, entre ellas, que la gente foránea llamaba a los carpinteros de Cuanajo como artesanos, lo que no entendía fue por qué se les llamaba artesanos y no carpinteros.

Ya estando en la Escuela de Artes,⁹ empecé a ver que hay una relación entre la palabra artesano y la artesanía. Pero quedaba aún la duda sobre el fundamento de que a los carpinteros de mi pueblo se les llamara artesanos. Al final del curso, cuando tuve que realizar la tesis, aproveché para indagar en esta cuestión y encontré que la respuesta a mi incertidumbre estaba en que Cuanajo era un pueblo indígena. Y ¿qué tiene que ver lo indígena con el artesano o con la artesanía? Para la cognición nacional, lo indígena y lo artesanal están asociados, tanto que resulta lógico llamar artesanía a una obra de origen indígena. Para muchos que no eran oriundos de un pueblo indígena esto era claro y lógico, pero para mí no, así que la pregunta se convirtió en: ¿por qué la obra del indígena es artesanía?

Recuerdo que unos años antes, en el curso de Estética, pregunté: *¡profesor!, entonces ¿Qué requieren las cosas que se hacen en mi pueblo para que sean consideradas como arte?*, se quedó pensativo y respondió: *ven acá, acércate*; me levanté y fui a su escritorio, mientras mis compañeros se nos quedaron viendo, me preguntó: *¿has visto la película “Odisea en el espacio”?*, yo me quedé pensando mientras afirmaba con la cabeza; él dijo: *bueno, ¿te acuerdas de la escena donde el mono tira el hueso al aire?*; nuevamente aseveré con la cabeza, *allí está la explicación a tu pregunta*, aseveró; quedé absorto, no entendí lo que quería decir, quise seguir preguntando pero me dio pena, así que regresé a sentarme.

En otra ocasión, cuando la tesis ya era un borrador final, a una profesora que fungió como lectora, le pregunté también: *¿Por qué el mueble de Cuanajo no es considerado como arte, si hay fenómenos creativos y artísticos similares que en el arte?* La maestra explicó con toda seguridad: *lo que pasa es que allá se decoran con figuras locales, animalitos, florecitas, que solamente buscan adornar el mueble; en el arte hay una intencionalidad trascendente, que mira a lo universal, al ser humano, que asume una postura sobre el mundo*; nuevamente no entendí la respuesta.

En la tesis: “El mueble de Cuanajo. Arte y oficio, problemática y evolución” (2010), hice un ejercicio reflexivo, histórico y etnográfico, sobre las actividades que involucra la carpintería, haciendo énfasis en las razones por las que es catalogada como artesanía. De

⁹ Del 2006 al 2008 fui estudiante de la Escuela de Bellas Artes, en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

alguna manera, esta tesis se puede considerar como el detonante que originó el interés por el contenido de la artesanía, ya que de este trabajo se perfiló la necesidad de investigar a fondo su significado como concepto, y quedó en entredicho su relación con la producción objetual de las sociedades indígenas (aunque estas se tomen como el *Referente* principal de artesanía en México).

Con todas las dudas y datos recabados sobre artesanía en la tesis de licenciatura, en la maestría en *Estudios del discurso*, propuse un proyecto para investigar la unión que culturalmente se hace entre la artesanía con la población indígena en México, el cual tuvo el título de “El carácter pluridiscursante de la noción artesanía” (2015).

Una parte importante de los estudios sobre artesanía los desarrollé entre el 2013 y el 2015. La labor principal fue hacer una exploración en los diferentes libros que hablan de artesanía para ver los argumentos que se emiten para avalar la relación entre artesanía e indígena. Se tuvo el apoyo de un aparato teórico que incluyó investigaciones en psicología cognitiva de Susan Condor y Charles Antaki (2001); modelos de análisis y teorías semióticas de expertos como Umberto Eco (2005) y Yuri Lotman (2011); aportes del Análisis Crítico del Discurso de Teun Adrianus van Dijk (2000); y teorías de los sociólogos Peter L. Berger y Thomas Luckmann (1968). Fue un análisis pragmático¹⁰ y semiótico, donde se analizó la noción artesanía como signo y como *Texto* semiótico, desde donde fue posible localizar algunos datos novedosos:

1) Artesanía es una palabra nueva en la lengua hispanohablante, en uso en España desde mediados del siglo XIX,¹¹ y en México hasta 1948.¹²

¹⁰ Con investigación pragmática me refiero a que se investigó a la artesanía en el uso social, donde normalmente acompaña a imágenes y aparece en formatos icónicos de distinta índole, como portadas de libros, carteles publicitarios, anuncios de exposiciones de obras, invitaciones a concursos de arte popular, entre otros.

¹¹ Artesanía es una palabra relativamente nueva en el lenguaje de la sociedad occidental: el registro más antiguo que se ha encontrado data de 1831, presente en un libro de Juan Romero Alpuente, titulado *Historia de la revolución de España*. Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013): *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)*.

¹² Presente en la novela de Ramón Rubín, *El callado dolor de los Tzotziles*, concretamente en la reedición hecha en 1994, ya que en su primera edición de 1948 aún no se emplea. Véase en el Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013): *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)*.

2) La definición de artesanía en los diccionarios¹³ no corresponde con los sentidos que denota y connota en la práctica social. En la práctica social se observaron 4 denotaciones y 13 connotaciones que convoca la noción artesanía. Esquemáticamente queda de la siguiente manera:

Tabla 1: Significado de la artesanía

SIGNIFICADO DEL SIGNO ARTESANÍA		
Significante	Significado	
Artesanía	Denotación	Connotación
	Actividad artesanal	Actividad rural. Actividad tradicional. Actividad indígena. Oficios europeos.
	Objeto artesanal	Objeto hecho a mano. Objeto utilitario. Objeto típico. Objeto ornamentado.
	Proceso artesanal	Proceso laborioso. Proceso tardado. Procedimiento tradicional. Proceso manual. Practicar constantemente. Hacer algo mediante un proceso no industrial. Extraer algo mediante un proceso no industrial (agua artesanal). Hacer algo con mucha atención. Hacer algo con pasión (atender a los enfermos, criar a los niños).
	Producto artesanal	Producto comestible de un proceso artesanal (Pan, queso, etc.). Producto de la práctica constante (música o músico, etc.). Producto del proceso del esfuerzo. Producto de un proceso no industrial (Cerveza artesanal, etc.)

Fuente: Esquema elaborado por Dr. Juan Carlos González Vidal y Jorge Alberto Custodio Casimiro. 2015.

Con esto, se observó que en México hay un aumento en el uso de la categoría artesanía, aplicada a diferentes productos culturales, ya no solamente a los objetos manufacturados o a los oficios laborales, también a comidas, bebidas, procesos técnicos diversos, e incluso hasta actitudes personales específicas. Sorprendentemente, en esta búsqueda se encontró que artesanía es más que los objetos y las actividades indígenas, ya que la coalición entre artesanía y lo indígena fue solamente una de las posibilidades.

Entre los temas que no se logró profundizar en la maestría, fueron cinco “usos” discursivos que la idea de artesanía puede asumir dentro de los escritos cuando una persona la emplea: a) *Artesanía como antónimo de arte*, b) *Artesanía como sinónimo de arte*, c) *Artesanía como metáfora*, d) *Artesanía como adjetivo*, y e) *Artesanía como concepto*. Y son precisamente esta serie de elementos que en la presente tesis se pretende abundar, con el

¹³ 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”. En cuanto al diccionario enciclopédico *Larousse*, artesanía es: s.f. arte de realizar objetos útiles o decorativos con las manos o a la manera tradicional. 2. Objeto hecho de esa forma.

nombre de “Los usos discursivos sobre artesanía en México”. Son cualidades discursivas de suma importancia, ya que son decisivas en la cualificación del contenido que se emite en los *Textos* relativos a la artesanía, y que conviene distinguir porque es un fenómeno que tiene que ver con la relación que establece el escritor con el lector.

Desde aquella primera impresión del nombre artesanos de aquel equipo de futbol en Cuanajo, pasando por el interés por saber si la artesanía puede ser considerada como arte, y porqué las obras de los indígenas son consideradas como artesanía, ahora he enfocado la atención en la manera en que se ha usado la palabra artesanía en México, tratando de tomar una muestra considerablemente amplia a nivel temporal y sin restricción a una disciplina social o a un sector social, con la intención de ofrecer un panorama amplio. Bajo esta finalidad, se procedió a buscar los textos elegibles, lo cual se efectuó con base a tres consignas: a) encontrar los escritos donde se tienen los primeros registros de la artesanía en México; b) rastrear los documentos donde se reflexiona sobre el concepto de artesanía; y c) ver los usos en textos más actuales. Dado que en esta búsqueda se encontró que los primeros registros datan de la década de los cuarenta y cincuenta, y que a partir de entonces viene en aumento, se eligieron entre tres a cinco por década, a partir de los años sesenta, según la importancia del contenido.

El estudio se circunscribe a la tradición de metodología cualitativa, y la técnica que se emplea es la de análisis y revisión documental, con base a la perspectiva del Análisis del Discurso. En tal caso, se procedió a leer libro por libro para detectar la palabra artesanía; abstraer cada uno de los párrafos donde se encuentra esta palabra y registrarla en archivos digitales, creando un catálogo de citas de cada libro analizado; ya con las citas registradas se procedió a revisar sus atributos discursivos que aquí nos propusimos examinar: *Asociaciones*, *Referentes* y *Valoraciones* discursivas.¹⁴ Por lo anterior, en esta tesis se acotó la atención a los escritos donde se hace uso de la palabra artesanía, limitándonos únicamente a tres atributos de los documentos analizados: a) *Tipos de asociación discursiva sobre artesanía*, b) *Referentes discursivos sobre la artesanía*, y c) *Formas de valoración discursiva sobre la artesanía*; ya que en estos tres se encuentran, de una manera desordenada e imperceptible,

¹⁴ Para dar énfasis a las tres palabras, se decidió que cuando se usan por separado se escribirán en cursivas y con la primera letra en mayúscula, ya que se trata de los tres atributos discursivos que se analizarán en esta tesis, y para que no se confundan con simples palabras.

algunos de los usos discursivos sobre artesanía que nos importa catalogar (1- *Artesanía como antónimo de arte*, 2- *Artesanía como sinónimo de arte*, y 3- *Artesanía como metáfora*).¹⁵

Desde este enfoque surgen una infinidad de preguntas, como por ejemplo ¿Cuáles son las características particulares de cada uno de estos *Usos discursivos sobre artesanía en México* (UDSA)? ¿Es posible distinguir estos *UDSA* en documentos escritos? ¿Cómo orientar el estudio, de tal manera que sea posible la abstracción de estos usos discursivos? ¿Con qué fenómenos del mundo asocian la palabra artesanía las personas que la emplean de forma verbal/escrita?

Evidentemente son muchísimas las interrogantes, algunas que resultan coherentes con los usos discursivos mencionados, y otras que resultan fuera de lugar, sin embargo todas se encuentran asociadas a un mismo asunto: el discurso que acompaña a la palabra artesanía, dentro de los documentos redactados en México. Para centrar la atención, hemos asumido dos puntos específicos en la investigación, que se traducen en las siguientes preguntas:

I: ¿A qué fenómenos se refieren los textos sobre artesanía escritos en México?

II: ¿Cuál es la valoración discursiva de dichos textos sobre eso que llaman artesanía en México?

Estas dos preguntas son fundamentales para ir al encuentro de los *UDSA*. Son dos preguntas que tienen el mérito de enfocar el problema de los *UDSA* en términos realistas, no abstractos ni teóricos; en general, tiene la virtud de enfilar la tesis hacia la artesanía como discurso.

JUSTIFICACIÓN

La investigación de los *Usos discursivos sobre artesanía* (UDSA)¹⁶ que se encuentran en los escritos de documentos en México es importante porque el objetivo es rastrear, caso por caso,

¹⁵ Por cuestiones de tiempo y de espacio, se decidió no abordar dos de los usos discursivos aludidos (*Artesanía como concepto y como adjetivo*) y, por derivación, a uno de los aspectos relacionados con éstos: *Grados de concreción discursiva sobre artesanía*.

¹⁶ Esta categoría es genérica, con la cual se remite al fenómeno de los discursos sobre artesanía, en uso social, y que se hacen visibles en diferentes lugares y soportes: libros, carteles, televisión, noticiarios, documentales, entrevistas, comerciales, etc. Es una categoría que pretende abarcar un conjunto de usos cualitativos de la artesanía como *antónimo de arte*, *sinónimo de arte*, *metáfora de actividades*, *adjetivo de objetos*, o como *concepto de obras o actividades de indígenas*, y concentrar la atención investigativa en la manifestación de autores o discursantes. Los *UDSA* se han integrado para su

documento por documento, autor por autor, a qué fenómeno se le reconoce como artesanía, en qué momento se le usa, cómo se le valora, cómo se habla de ello y qué ideas convoca.

No se busca proponer una definición nueva del concepto de artesanía, se trata más bien de distinguir y catalogar sus diferentes usos, lo cual es contrario a la intención de conceptualizarla. Debe de quedar claro que la cuestión importante aquí no son las definiciones del concepto artesanía, son sus usos lingüísticos, lo cual expande el análisis y pone en la mira la coherencia del uso de la artesanía dentro de un mismo documento, la variación de usos en una generación y las influencias de uso durante sesenta años.

Se investiga los discursos emitidos sobre varios *Referentes* artesanales, mediante el análisis de lo escrito por las personas; esto quiere decir que no se trata de un estudio exclusivo sobre el discurso emitido sobre un solo *Referente*, sino de un análisis de los diversos *Referentes* aludidos con base a la artesanía (como idea y como palabra) y de sus correspondientes *Valoraciones* discursivas. También habrá que tener claro que se trata de poner cuidado en lo que se dice *sobre* lo que la gente llama artesanía o artesanías, e ignorar el discurso *de la* artesanía; fundamentalmente porque nuestra finalidad es hacer un estudio del discurso, no un estudio semiótico. Téngase presente que la esencia de este estudio es hacer un análisis crítico, mas no una legitimación del uso de la artesanía.

El distinguir las diferencias de uso en cada documento nos permite respaldar el argumento de que la artesanía es una palabra que vale más de lo que creemos, porque simboliza a otros fenómenos, más allá de meramente catalogar a los *objetos*. Como simple palabra, la artesanía ya cumple una funcionalidad bastante importante dentro del lenguaje en México, ya que con ella las personas se refieren a ciertos fenómenos, los cuales aquí llamamos *Referentes de artesanía*. La palabra artesanía tiene bastante uso, sobre todo dentro del ámbito académico, donde en ocasiones se emplea para aludir a fenómenos ajenos a este sector; en este uso, la palabra artesanía adquiere una utilidad básica para la expresión de intelectuales, no necesariamente contemporáneos, como se verá en este estudio, que hablan sobre el sector popular, tanto que su uso es abundante y termina siendo versátil.

análisis en tres dimensiones discursivas, de perfil cuantitativo: 1.- Tipos de Asociaciones Discursivas sobre Artesanía, 2.- Formas de Valoración Discursiva sobre Artesanía, y 3.- Grados de Concreción Discursiva sobre Artesanía.

La variabilidad de los *Referentes* a los que alude la palabra artesanía nos permite dar con el origen de la dificultad para conceptualizarla, ya que remite a varios fenómenos, muchos de ellos hasta contradictorios entre sí. Esto significa que esta investigación nos permite mostrar que detrás de la amplitud de sentidos y significados que provoca el concepto artesanía, concurren una serie de usos provisionales y ocurrentes que, por alguna razón, se han convertido en usuales; empero, esto no significa que por ser usuales se esté en la posibilidad de conceptualizarla, más bien sí de catalogar sus usos.

El dar con los *Referentes* que en los textos analizados se emplean al hablar de artesanías nos permite entender también su *Valoración* particular de la artesanía, que en realidad es una apreciación sobre dicho *Referente*. Esto quiere decir que conocer el *Referente* es conocer a qué cosa llaman artesanía, y que cada *Referente* acarrea una deducción y sentimiento sobre artesanía, que se asocia con alguno de los *Usos discursivos sobre artesanía* en cuestión.

Esta tesis es un documento comparativo, en el que se involucran a más de dos docenas de documentos y autores, todos de diferente perfil y épocas del siglo XX y XXI. La intención es revisar en cada uno el uso de la artesanía para analizar las diferencias y similitudes, básicamente en tres atributos discursivos: en sus *Asociaciones, Referentes y Valoraciones*.

Entre los propósitos de esta tesis se mencionan dos:

- Indagar el corpus de documentos seleccionados en tres atributos discursivos: en sus *Asociaciones, Referentes y Valoraciones* de la artesanía.
- Catalogar los *Usos discursivos sobre artesanía en México*, según sus *Asociaciones, Referentes* y sus *Valoraciones*, en artesanía como *adjetivo, metáfora, antónimo y sinónimo* de arte.

Para el abordaje de esta tesis, se ha elaborado la siguiente hipótesis de trabajo:

Los *Usos discursivos sobre artesanía* son perceptibles en documentos escritos donde se emplea la palabra artesanía, y dependen de la cognición que el autor tiene sobre la palabra artesanía, ya que de ella depende también su *Asociación* a un fenómeno del mundo (*Referente*), del cual manifestará su *Valoración* sobre artesanía. Es decir, el *Referente* que el escritor toma para la artesanía es el centro nodal para que se use como *metáfora* de

actividades, *adjetivo* de objetos, como *concepto* de obras o actividades, y que se valore como *antónimo* o *sinónimo* de arte.

Metodología

Como primer paso, se buscaron en internet los documentos existentes sobre el tema de artesanía, como libros o artículos, y rastrear su ubicación para consultarlas posteriormente. En seguida, se consultaron por internet almacenes bibliográficos de instituciones educativas de nivel superior, otros documentos como tesis, tesinas, artículos y revistas, para consultarlas posteriormente. Con los datos recabados, se elaboró una lista de documentos que tratan algún tema artesanal, publicados en diferentes fechas, con sus ubicaciones y sus autores, el cual sirvió para consultarlos, en físico o virtualmente. En la consulta (en especie o visual) se revisó que el documento fuera idóneo para esta tesis.

La lectura a cada documento constó de tres momentos: primera lectura general; segunda lectura con atención a la palabra artesanía; tercera lectura para el reconocimiento de las *Asociaciones*, *Referentes* y *Valoraciones* discursivas sobre la artesanía.

El tratamiento de los documentos constaron de varios pasos: 1) lectura general; 2) rastreo de la palabra artesanía; 3) extracción de los párrafos donde se encuentra la palabra artesanía; 4) aglutinación de los párrafos obtenidos en cada obra.

El análisis de los párrafos pasaron por varias etapas de estudio: 1) relectura de cada párrafo obtenido para observar sus contenidos; 2) reconocimiento y marcación de párrafos con contenidos similares; 3) reconocimiento de las *Asociaciones* discursivas que cada autor manifiesta en sus párrafos; 4) reconocimiento de los *Referentes* discursivos en cada párrafo; 5) reconocimiento de las *Valoraciones* discursivas de cada párrafo.

Ya con los datos obtenidos en los párrafos extraídos de cada obra, se reutilizaron para efectuar los capítulos III, IV y V. En el tercer capítulo se destinaron solamente los párrafos de los textos de mayor data, con el propósito de mostrar los primeros usos textuales de la artesanía en México, y revisar su contenido en relación a las *Asociaciones* y *Referentes* discursivos; en el capítulo IV se emplearon los párrafos de los documentos elegidos para analizar sus *Asociaciones* y *Referentes* discursivos, de cada caso, con el objetivo de ver a lo que se refieren los autores cuando mencionan a la artesanía; en el capítulo V se aprovecharon

las citas de los diferentes libros para crear un artículo que presenta las principales formas de *Valoración* discursiva sobre la artesanía en México.

¿Cómo se eligieron los documentos a revisar?

Los documentos que aquí se revisaron se eligieron teniendo presente que la palabra artesanía es relativamente nueva dentro de los textos en México, por lo cual es común encontrarla en uso en la actualidad y cada vez más difícil encontrarla en el pasado. Esta idea ha sido la clave para decidir el orden de importancia en la selección, el cual es el siguiente: el primer rasgo a elegir fue que en su portada estuviera la palabra artesanía, ya que con ello se evidencia que un documento trata sobre artesanía; el segundo rasgo de elección fue que fuera un documento antiguo, ya que interesa rastrear los primeros usos de esta palabra en México; el tercer rasgo fue que la palabra artesanía estuviera presente en el contenido, ya que con ello se justifica la investigación de la obra literaria en cuestión; el cuarto rasgo es que fueran textos donde se trata de conceptualizar a la idea de artesanía, puesto que son discursos complejos donde se provee de información importante sobre los UDSA.

Con todo y este filtro, se lograron conjuntar una cantidad aproximada de cincuenta textos que aluden a la artesanía, de los cuales se tuvo que elegir una muestra de entre tres y cinco documentos por cada década, a partir de los sesenta del s. XX, ya que a partir de esta fecha abundan las alusiones textuales sobre la artesanía. Dado que la elección de los documentos estuvo basada en su aparición histórica y su uso literario en documentos formales, para un manejo adecuado en el análisis de esta tesis, se dejó fuera del estudio a los siguientes textos:

- a) Los documentos más actuales, principalmente del 2010 a la fecha (recordemos que la investigación de los *Usos discursivos sobre artesanía en México*, va de 1916 al 2010), ya que son abundantes en cantidad y en contenido.
- b) Los documentos que su discurso se asemejan a otros de su propia generación.
- c) Los documentos que no eran académicos.
- d) Los documentos de autores ya estudiados, y que repitieran sus mismos usos y argumentos respecto a las *Asociaciones*, *Referentes* y *Valoraciones* discursivas sobre artesanía.

Al final, tuvimos una selección de documentos, autores y autoras, que son una muestra no representativa, cuyas cualidades son las siguientes:

- a) Son documentos escritos, es decir, son textos.
- b) Son textos pioneros en el uso de la palabra artesanía en México.
- c) Son documentos representativos sobre el tema artesanal en el país, en diferente época.
- d) Son escritos con alto grado de institucionalización: libros, artículos, tesis o tesinas.
- e) Son textos terminados, arbitrados y publicados.
- f) Los documentos son parte del género discursivo asociado con lo académico.
- g) Sus autores no son artesanos/artesanas.
- h) Han sido escritos por intelectuales e investigadores con perfiles académicos diferentes.
- i) Los escritores no son indígenas.

Con este perfil de documentos y autores es posible observar el discurso oficial sobre lo artesanal que ha quedado registrado por escrito en México; de alguna manera, este tipo de textos tienen la cualidad de proceder desde la intelectualidad mexicana, donde la escritura es una labor básica y constante, pero además, influyente en la cultura nacional mexicana.

Para realizar los dos propósitos y corroborar la hipótesis, los capítulos de esta tesis están conformados de la siguiente manera: el capítulo I, intitulado “INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS DEL DISCURSO”, se presenta un panorama general de esta disciplina, tanto de sus particularidades epistémicas, como de su historia como ciencia social, con la finalidad de comprender que se trata de una ciencia actual y pertinente al análisis de eso que se dice sobre la artesanía; es decir, de la artesanía como discurso.

En el capítulo II, denominado “ASOCIACIONES Y REFERENTES DISCURSIVOS DE ARTESANÍA” se detallan algunos de los elementos de la artesanía a los que se aludirá a lo largo de la tesis, como son las *Asociaciones discursivas sobre artesanía* y los *Referentes discursivos sobre artesanía*; además, se efectúan algunos ejercicios de percepción de estas figuras en *Textos icónicos*.

En el capítulo III: “PRIMERAS MENCIONES DE ARTESANÍA EN MÉXICO” se efectuó una revisión bibliográfica retroactiva, partiendo de 1954 hasta 1916, con el propósito de dar con los primeros registros textuales de la palabra artesanía, con la intención de no

confundirla con otras categorías semejantes, como industria popular, arte popular, arte indígena o con la industria indígena, que se usaron en esas fechas.

En el capítulo IV, llamado “BREVIARIO BIBLIOGRÁFICO SOBRE EL DISCURSO DE ARTESANÍA EN MÉXICO” se despliega una serie de documentos donde se emplea la palabra artesanía, partiendo de 1959 hasta el 2010, en donde se hizo la búsqueda de las *Asociaciones y Referentes de artesanía* que cada texto presenta.

En el capítulo V, denominado como “FORMAS DE VALORACIÓN DISCURSIVA SOBRE ARTESANÍA” se desarrolla una descripción de las dos principales formas de valorar la artesanía: como *sinónimo de arte*, y como *antónimo de arte*; la primera, procedente de la perspectiva de la industria, y, la segunda, fundada en el arte; ambas insertas en las dos políticas de esta etapa temporal: indigenismo y capitalismo.

ANTECEDENTES

Los estudios sobre artesanía que anteceden a esta tesis son bastantes, podría decir que los textos aquí analizados representan solamente el cinco por ciento de los documentos escritos a lo largo de más de setenta años. Existen bastantes estudios y abordajes al fenómeno artesanal, tanto que se requeriría de un estudio particularizado para poder mostrar una muestra de su riqueza.

Como ejemplares del caudal de abordajes hoy en día, y que merecen ser mencionados por sus aportes a la reflexión sobre el concepto de la artesanía, véase los escritos de la Dra. Vanessa Freitag,¹⁷ quien ha investigado las obras artesanales tomando en cuenta las memorias de colectiva de sus autores, lo cual es un abordaje muy distinto al que aquí se presenta. Otro, es el caso de los estudios de la Dra. Perla Shiomara del Carpio Ovando, quien gracias a sus investigaciones de campo¹⁸ con personas productoras de obras artesanales ha logrado encontrar que existe la concepción de la artesanía como trabajo, sobre todo dentro

¹⁷ Algunos de sus documentos son la tesis de doctorado “Memorias del oficio artesanal: un estudio con tres familias de artesanos de Tonalá, Jalisco” (2012); el artículo “El arte al encuentro de la antropología: reflexiones y diálogos posibles” (2012); y “pequeños mundos que se descortinan ante nuestros ojos: las miniaturas de cerámica de Abel Ávalos” (2017).

¹⁸ Véase sus artículos “Motivos para seguir haciendo artesanías en México. Convergencias y diferencias del contexto artesanal de Chiapas y Jalisco” (2013), y “De artesanías, de invasiones y migraciones” (2014).

de la cognición de los artesanos. Estos enfoques nos sirven para evidenciar que el estudio de la artesanía está activo y se sigue ensanchando.

Respecto al acercamiento a la artesanía como discurso, en particular, tenemos muy pocos. El estudio paradigmático es la tesis de María Esther Pérez Cantú: “El concepto de artesanía. De 1921 a 1985”, presentada en 1991 en la Facultad de Historia de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde, con una mirada histórica, logra distinguir dos discursos o dos grupos de discursantes, con cualidades particulares respecto a la obra artesanal. En su tesis dice que uno de los grupos concibe a la *obra* artesanal en términos artísticos; y el otro es el que mira la *actividad* y la *obra* artesanal desde un enfoque social. Aporta una serie de rasgos de cada uno. Para mayor información al respecto, véase el capítulo 4.5.2: *Dos enfoques sobre las obras artesanales*.

Otro de los estudios importantes es la tesis “La artesanía de México. Historia, mutación y adaptación de un concepto”, escrita por Isabel Mejía Lozada en el 2004, donde aporta una mirada semiótica y antropológica sobre la conformación del concepto de artesanía, con la que legitima el uso de la artesanía en México, básicamente como una actividad y obra humana y universal, tanto que supone que ya se efectuaba por los indígenas Toltecas desde la época prehispánica en México, y que fue modificándose por los eventos históricos nacionales, hasta llegar al sentido que actualmente tiene. Para más información al respecto véase el apartado 4.5.3: *La mexicanización de la palabra artesanía*.

En general son trabajos de personas que han tratado de resolver la duda que crea la noción de artesanía y su uso, cada una condicionada en un contexto geográfico, temporal o disciplinar, por lo cual resultan ser acercamientos diferentes. Mi circunstancia es distinta, por lo cual aquí encontrarán otro modo de abordaje sobre la artesanía, aunque en todo momento estaré remitiendo a estos textos y autores, ya que se trata de revisar lo que ellos han dicho *sobre y con base a ella*.

Capítulo I:

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS DEL DISCURSO

En este capítulo se efectúa una descripción básica de las ideas de diferentes especialistas respecto a nociones asociadas a la disciplina del *Análisis del discurso* (AD); además, se hace la presentación de algunas de sus características relevantes como ciencia de análisis del lenguaje en contexto. La finalidad de mostrar las características del AD es para manifestar que esta tesis se trata de un estudio de la artesanía desde el discurso, desde donde es posible analizar ciertas peculiaridades como los *Tipos de asociaciones y referentes discursivos* y las *Formas de valoración discursiva*, en los *Usos discursivos sobre artesanía en México* (UDSA).

1.1: ¿Qué fenómeno estudia el Análisis del Discurso?

Parece evidente decir que el Análisis del Discurso (AD) estudia el lenguaje. Teun Adrianus van Dijk,¹⁹ uno de los especialistas en el tema, dice que la reflexión teórica sobre el *discurso* implica el cuestionamiento sobre “quién utiliza el lenguaje, cómo lo utiliza, por qué y cuándo lo hace” (2000: 22).

Para el Análisis del Discurso, si se me permite decirlo, el lenguaje es algo más que lenguaje porque implica más que la simple expresión verbal o escrita, por eso indaga en este fenómeno para ver qué más hay, qué más implica, que otros fenómenos conforman el lenguaje humano; ya que “este paradigma le reconoce al lenguaje una función no solo referencial (informativa) y epistémica (interactiva), sino también realizativa (creativa), o, generativa” (Santander, 2011: 209).

Uno de los grandes avances en la reflexión contemporánea sobre lenguaje, fue la distinción entre habla y lengua, desarrollada por Ferdinand de Saussure,²⁰ en su *Curso de lingüística general*, publicado en 1945. Aunque parezca un asunto demasiado simple, en

¹⁹ Teun Adrianus van Dijk, es un lingüista neerlandés, nació en Naaldwijk, Países Bajos, el 7 de mayo de 1943. Actualmente es Profesor en la Universidad de Pompeu Fabra de Barcelona.

²⁰ Ferdinand de Saussure, fue un lingüista suizo. Nació en Ginebra, el 26 de noviembre de 1857, y murió en Morges, el 22 de febrero de 1913.

realidad es sumamente importante porque fue una de las estrategias teóricas para ver más allá del lenguaje, pudiendo aislar con esto, dos de sus elementos: el sistema y el uso. Al respecto, este autor comenta lo siguiente:

Al separar la lengua del habla (langue et parole), se separa a la vez: 1° lo que es social de lo que es individual; 2° lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental. La lengua no es una función del sujeto hablante, es el producto que el individuo registra pasivamente; nunca supone premeditación, y la reflexión no interviene en ella [...]. El habla es, por el contrario, un acto individual de voluntad y de inteligencia, en el cual conviene distinguir: 1° las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua con miras a expresar su pensamiento personal; 2° el mecanismo psicofísico que le permita exteriorizar esas combinaciones (Saussure, 1945: 41).

Fue un paso sumamente importante, ya que de aquí resultó la posibilidad de distinguir tres asuntos distintos: el lenguaje, el habla y la lengua. O mejor dicho: diferenciar el lenguaje del habla y de la lengua, lo cual le permitió al autor afirmar que “para nosotros, la lengua no se confunde con el lenguaje: la lengua no es más que una determinada parte del lenguaje” (Saussure, 1945: 37). Esquemáticamente, la distinción tripartita quedaría de la siguiente forma:

Tabla 2: Lengua, lenguaje y habla.



Fuente: Elaboración propia.

Si se siguiera la lógica de Saussure y se preguntara por el lugar del *discurso* dentro de esta triada, quizá la respuesta inmediata sería que se ubica en el de *habla*; sin embargo, Julieta

Haidar²¹ (1998) aclara que “la categoría de habla de Saussure no fue construida de manera que pudiera homologarse con la de Discurso. Lo que las dos componen, en todo caso, es que se ubican en el nivel de la actuación, pero el alcance heurístico de ambas es totalmente distinto” (Haidar: 121); “Saussure no hablaba de ‘discurso’, sino de ‘parole’” (Ricoeur, 2003: 17).

Evidentemente, el lenguaje común está constituido por una serie de fenómenos que permiten su ejecución, y que está relacionado con ciertas convenciones lingüísticas, culturales, morales, políticas, que permiten la eficacia simbólica y comunicativa al interior de los grupos. Pero esta complejidad del lenguaje, el Análisis del Discurso lo aborda de otra manera: como *discurso*.

A diferencia del lenguaje, tal como lo propone Saussure, dividiéndolo entre *habla* y *lengua*, entre lo social y lo personal, el discurso no es particular ni social. El *discurso* no está en el habla, pero tampoco en la lengua, al contrario: está entre los dos. Es decir, el Análisis del Discurso importa al lenguaje como sistema y como uso –pero dependiendo del perfil epistémico de la ciencia o del lugar desde donde efectúa la investigación, se dará prioridad al sistema o al uso; así, si la ciencia es más apegada al ámbito lingüístico o gramatical, se dará prioridad al lenguaje como sistema (Lengua); y si está relacionada con las ciencias sociales, se dará preferencia al lenguaje que está en uso (Habla)–.

La modalidad de *discurso* es otra manera de acercarse al lenguaje, distinta a la que propone Saussure, pero que de alguna manera se respalda en ello, ya sea para compararse, abundar o distanciarse.

1.2: ¿Qué es el Discurso?

Los analistas del discurso coinciden en que, como todas las palabras (Ricoeur, 2003: 31), la noción de discurso es polisémica (Karam, 2005: 3). La psicóloga Ana Isabel Garay Uriarte²² y su equipo (2005) lo da a entender de la siguiente manera:

²¹ Julieta Haidar, Doctora en Ciencias Políticas, profesora en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, División de Posgrado en Antropología. Nació el 10 de noviembre de 1944, en Sao Paolo Brasil.

²² Ana Isabel Garay Uriarte, nació en Victoria, Gasteiz, en 1967, murió el 3 de julio de 2014. Fue profesora de Psicología Social, en la Universidad Autónoma de Barcelona.

Muchos investigadores e investigadoras se refieren a cosas diferentes cuando hablan de discurso. De hecho, el propio término ‘discurso’ ha sido usado de muchas formas distintas. Algunos investigadores utilizan la noción de discurso para referirse a todas las formas de hablar y escribir (Gilbert y Mulkey, 1984), mientras que otros analistas del discurso como Michael Foucault, se refieren a prácticas lingüísticas más amplias que se conforman y se desarrollan históricamente (Foucault, 1970) [...]. En conjunto, la variabilidad y diversidad es muy grande (Garay *et al*: 110).

Teun van Dijk (2000) coincide en que “la noción de discurso es esencialmente difusa” (21), aunque eso no es un inconveniente para que aparezca en uso en “el lenguaje cotidiano y el diccionario” (22). Lo primero que debe de quedar establecido es que la idea de *discurso* está asociada a lo que ha sido concretado: la palabra, la idea, la ideología, el acto lingüístico. *Discurso* es entendido como un producto social. Teun van Dijk deja claro esta cuestión: “el término ‘texto’ se aplica preferentemente al producto de la escritura, el término ‘conversación’ a menudo se aplica al producto del acto del hablar, o a una interacción en curso” (24). En este sentido, el *discurso* es sinónimo de *texto* y de *conversación* ya que ambos son considerados como productos. Una de las diferencias en este caso es que el texto y conversación son parte del *discurso*, porque son “dos modalidades del lenguaje humano” (van Dijk, 2000: 24).

Discurso es entonces esa figura hipotética donde el ser humano permanece virtualizado, tanto en lenguaje, pensamiento, acción, ya que, según Paul Ricoeur (2003):²³ “el sistema no existe, tiene solamente una existencia virtual” (23), por esto: “De manera virtual todas nuestras representaciones mentales, así como todas las estructuras, instituciones y relaciones sociales están constituidas en y por el lenguaje y el uso lingüístico, es decir, por el discurso” (van Dijk, 1997: 68). Pero más específico es lo que propone Eni Pulcinelli Orlandi (1992),²⁴ cuando dice que *discurso* es un tipo especial de producto: “es trabajo, un trabajo simbólico” (34). Hace esta propuesta con la intención de aludir a que es un producto de un trabajo lingüístico (Hall, 2010: 196) y cognitivo del ser humano; que no es inmóvil porque en realidad cada *discurso* es un fenómeno de un proceso del lenguaje que no cesa. En

²³ Jean Paul Gustave Ricoeur, filósofo y antropólogo. Nació en Valence, Charente, el 27 de febrero de 1913, y murió en Chatenay, Malabry, el 20 de mayo de 2005.

²⁴ Eni Pulcinelli Orlandi, es Lingüista, profesora en la Universidad de Sao Paulo, Brasil; nació en 1942, en Sao Paulo, Brasil.

su opinión: “es una acción que transforma” (1992: 35), “es materialidad pero también es proceso” (Karam, 2005: 6). Este enfoque, el *discurso* resulta muy similar al de lenguaje, según lo referido por Saussure, cuando escribió que “en cada momento es una institución actual y un producto del pasado” (Saussure, 1945: 37), porque “el discurso como acontecimiento desaparece” (Ricoeur, 2003: 40).

Por su parte, Pedro Santander (2011)²⁵ lo entiende como síntoma: “siendo síntoma lo visible, y aquello que, a su vez, esconde las dimensiones no visibles que le dan forma, que lo sintetizan y que interesan al analista” (210). Bajo esta propuesta, recomienda no entender los discursos como “espejos que necesariamente reflejan de manera transparente la realidad social, ni los pensamientos o intenciones de las personas” (2011: 210).

1.2.1: El discurso es un asunto humano

Un segundo elemento importante sobre el *discurso* es que es una manifestación del ser humano, no de los animales o de las cosas. En este sentido, el estudio del *discurso* estudia el “discurso de las cosas” o el “discurso del bosque”, a menos que sean solamente frases metafóricas para referirse al estudio semiótico sobre algún fenómeno ostensible en particular. Desde este punto de vista, sería erróneo decir que el un objeto emite un discurso, porque el lenguaje no surge desde las cosas, porque ellas no hablan, no se expresan, no emiten mensajes comunicativos, es el ser humano quien interpreta a esas cosas o fenómenos.

El *discurso*, tal como se maneja en el *Análisis del discurso*, se refiere a fenómenos culturales y sociales, antes que naturales. Por esta razón, “en el discurso constatamos el modo social de producción del lenguaje. Esto significa que el Discurso es un objeto histórico-social, cuya especificidad está en su materialidad lingüística” (Pulcinelli, 1992: 35).

La humanidad del lenguaje se observa en el *discurso*, tanto así que Norman Fairclough²⁶ y Ruth Wodak²⁷ recomiendan que “es conveniente distinguir tres amplios dominios de la vida social que pueden constituirse en el discurso y que podemos denominar

²⁵ Pedro Santander Molina, doctor en Lingüística, profesor en la escuela de Periodismo, en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

²⁶ Norman Fairclough, nació en 1941; es profesor de Lingüística en la Universidad de Lancaster.

²⁷ Ruth Wodak, profesora de la Universidad de Lancaster. Nació el 15 de Julio de 1950.

sintéticamente como representaciones, relaciones e identidades: representaciones del mundo, relaciones sociales interpersonales e identidades sociales y personales” (2000: 390).

Michel Foucault (1970), por su parte coincide con esto cuando dice que “es indudable que los discursos están formados por signos; pero lo que hacen es más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese ‘más’ lo que hay que revelar y hay que describir” (81). Evidentemente, ese algo más del *discurso* es el factor humano, que al final de cuentas es el protagonista de la trama: como actor del discurso, como director del discurso, como espectador del discurso, como crítico del discurso y como obra del discurso.

El *discurso* depende de lo humano, porque “no se trata tanto de que el discurso ‘tenga’ un sentido intrínseco, sino de que el sentido es algo que los usuarios del lenguaje asignan al *discurso*. Este proceso de asignación de sentido es lo que todos conocemos como ‘comprensión’ o ‘interpretación’. En este caso, se asocia el sentido a la mente del usuario del lenguaje” (van Dijk, 2000b: 31).

1.2.2: Intencionalidad del discurso

Otra de las características básicas para entender qué es un *discurso* o dónde hay uno, es la intencionalidad de comunicar. Solamente los que tienen esta cualidad son de interés de los analistas, los que no la tienen son objeto de estudio de la Teoría del arte o de la Estética. Es necesario destacar esta cualidad porque el estudio del *discurso* no se limita a la “relectura” de las manifestaciones escritas u orales del lenguaje, ya que también puede haber una “relectura” de manifestaciones icónicas, tal como lo dice van Dijk:

El discurso, ya sea oral o escrito, se define, pues, como un evento comunicativo de un tipo especial, estrechamente relacionado con otras actividades comunicativas no verbales [...] y otras prácticas semióticas de significado, de significación y con los de comunicación visual (por ejemplo, los gráficos, las fotografías o el cine) (1997: 69).

Ya sea como un escrito (texto), como una conversación o como un signo icónico, la condición para que sean abordados como *discurso* es que haya la intencionalidad del autor (discursante) de comunicar o significar algo de sí, porque “el lenguaje es en sí el proceso por el cual la experiencia privada se hace pública [...], es la exteriorización gracias a la cual una impresión

se trasciende y se convierte en una expresión o, en otras palabras, la transformación de lo psíquico a lo noético²⁸” (Ricoeur, 2003: 33).

Aquí es necesario decir que el estudio icónico del *discurso* es distinto al estudio que se realiza en el Arte. El análisis del discurso icónico tiene un perfil pragmático, donde los iconos se estudian como signos que se han ordenado para comunicar algo en específico; mientras que en el Arte se interpretan los iconos o las formas presentes en una obra, pero como elementos que expresan sentidos estéticos. De esta manera, las obras de literatura se convierten en un elemento del *análisis del discurso*, más como comunicación que como arte, donde un elemento primordial del investigador es la coherencia o la cohesión del discurso (Halliday y Hasan, 1977).

Aunque es para comunicar, la significación de los elementos dentro del mundo del Discurso están sujetos a la resignificación en el momento de su recepción, que puede afectar la prescripción original del autor: “en el proceso de interlocución, sin embargo, el sentido se construye en cada momento, de forma múltiple y fragmentaria. [...], por lo tanto, el sentido literal no debe de ser establecido a priori” (Pulcinelli, 1992: 39).

He aquí la labor compleja de los estudios del discurso, porque en esta intención de comunicar, siempre está presente el factor humano, tanto en su emisión como en la recepción, que puede facilitar o complejizarla. Por eso, para los analistas del discurso “el lenguaje no es preciso, ni entero, ni claro, ni distinto” (Pulcinelli, 1992: 40).

1.2.3: Discurso como herramienta teórica

Discurso es más una categoría filosófica que un fenómeno real, que remite al lenguaje en relación con el pensamiento, con el conocimiento, con la realidad, con el aprendizaje, con el comportamiento, entre otros fenómenos humanos; por lo cual, requiere ser concretada por el propio investigador para marcar su perfil, sus límites, su extensión, ya que sus alcances normalmente no están en el discurso mismo sino que el analista los impone.

Es importante no confundir tres categorías: Discurso, texto y *Texto* (con letra inicial mayúscula). Debe de quedar claro que “en el análisis del discurso, el objeto teórico es el discurso y el objeto empírico (analítico) es el texto” (Pulcinelli, 1992: 39), dado que algunas

²⁸ Para este autor, lo noético “es la intención de la comunicabilidad, la expectativa de reconocimiento en el mismo acto intencional. Lo noético es el alma del discurso como diálogo” (Ricoeur, 2003: 32).

de las perspectivas del estudio del Discurso asumen su propia lógica, por ejemplo, “en la escuela Francesa el discurso se articula al proceso de producción y el texto sólo es el producto; en la lingüística textual, al contrario, el texto es la categoría fuerte, el marco estructural, y el discurso es el producto” (Haidar, 1998: 121).

Por ahora, basta con dejar dicho esto, más adelante se desarrollará en amplitud la diferencia entre *Texto* y texto, quédese únicamente en el entendido de que son diferentes, porque “texto” se usará en su sentido común: adjetivo del discurso escrito; y “Texto” [Lotman, 2011] se empleará en un sentido especial: como unidad pragmática para el análisis del discurso –que abarca fenómenos discursivos icónicos como video, fotos, y otros discursos no escritos–. Dicho lo anterior, *discurso* es más que texto y que *Texto*, por lo cual, una definición simple del discurso puede también crear confusión; una muestra es la siguiente:

Si queremos aportar una descripción estructural del discurso, podemos comenzar por considerarlo como una secuencia de oraciones, es decir, como oraciones dispuestas en un orden específico. Algunas de estas secuencias constituirán discursos con sentido, coherentes y aceptables, y otras no. En otras palabras, una descripción estructural debe establecer las diversas relaciones y condiciones que definen la ‘discursiviza’ de secuencias de oraciones (van Dijk, 2000: 26).

Esta descripción estructural se asemeja más a la de “texto”, porque no demuestra la complejidad de lo que se entiende por discurso, porque este es más que una secuencia de oraciones. El discurso es una acumulación de fenómenos que excede la simple suma de elementos gráficos, lingüísticos, gramaticales, ya que el analista importa dentro de su estudio otros elementos como: la subjetividad de las personas y la influencia del contexto; por eso, su investigación permite ver algo que no se ve a simple vista, ya que “solo conocemos la acción que se realiza con el lenguaje [...], la intención detrás del autor queda oculta” (Santander, 2011: 211), pero no desvanecerse, porque “el sentido del interlocutor deja su marca en el sentido de lo expresado” (Ricoeur, 2003: 27).

Discurso es una categoría teórica, útil únicamente para el analista, porque ni las relaciones sociales ni el lenguaje tienen inicio ni fin, por lo cual “no hay manera de salir del círculo” (Saussure, 1945: 37) para la orilla del fenómeno. Dicho de otro modo, es un medio para estudiar la realidad sin atender a la realidad directamente, porque como dice Michel

Foucault: “lo que se quiere es prescindir de las ‘cosas’” (1970: 78) para razonar sobre las cosas que hace el lenguaje.

En este sentido, nótese que aquí la noción de discurso es distinto al de Mijail Bajtín,²⁹ ya que para éste es un enunciado, porque, según él:

El discurso puede existir en la realidad tan solo en forma de enunciados concretos pertenecientes a los hablantes o sujetos del discurso. El discurso siempre está vertido en la forma del enunciado que pertenece a un sujeto discursivo determinado y no puede existir fuera de esta forma (1982: 260).

Evidentemente, esta idea de Discurso de Bajtín se asemeja más a la de *Texto* que ha propuesto Yuri Lotman³⁰ y que aquí se empleará.

1.2.4: Discurso es lo comunicacional

Evidentemente, el ser humano observa signos por todos lados, que algunos son naturales y otros productos de personas, pero solamente estos últimos son susceptibles de tomarse como *discursos*, siempre y cuando busquen ser utilitarios para la comunicación, sin importar qué o cómo lo hagan, ya que a eso se dedica el AD.

A pesar de ello, no toda la cultura que crea el ser humano se considera objeto de estudio de la disciplina del *análisis del discurso*, solamente aquella que se ha hecho con el fin de comunicar, por eso únicamente las manifestaciones utilitarias del lenguaje se consideran como discurso. Por esta razón, “los lectores no leerán un discurso literario con el objetivo principal de obtener información específica, de aprender algo o de ser persuadidos de actuar de cierta manera” (van Dijk, 2005: 134). Desde este punto de vista, se diría que las manifestaciones de los ‘dadaístas’, por ejemplo, apenas pueden ser abordadas como discurso porque son obras expresivas, más que comunicativas; sin embargo, el discurso elaborado por críticos de arte, sobre estas obras, bien pueden ser objeto de análisis del AD, porque buscan exponer las razones de ser de estas manifestaciones artísticas que poca gente entiende.

²⁹ Mijail Mijailovich Bajtín nació el 17 de noviembre de 1895, en Oriol, y murió el 7 de marzo de 1975, en Moscú Rusia. Fue Filósofo y crítico literario.

³⁰ Yuri Mijailovich Lotman, Lingüista y semiólogo ruso. Nació en San Petesburgo, el 28 de febrero de 1922, murió en Tartu, Estonia, el 28 de octubre de 1993.

En este caso, discurso es un fenómeno pragmático, algo así como si fuera una herramienta comunicativa (Halliday), en conformidad con lo que advierte Teun van Dijk en su artículo “El estudio del discurso”:

Los usuarios del lenguaje hablan con el objeto de que se los entienda, para comunicar, y lo hacen en su calidad de individuos y de miembros de un grupo social, para informar, persuadir o impresionar a los otros o bien para llevar a cabo otros actos sociales en situaciones, instituciones o estructuras también sociales (2000b: 40 y 41).

Desde el AD, el discurso es más una metáfora sobre la relación entre el lenguaje y la sociedad, que pragmáticamente resulta ser parte de las cosas cuando interviene entre la realidad y el ser humano, porque gracias a este, el objeto puede ser “nominable y descriptible” (Foucault, 1970: 68); por esta razón, el discurso resulta ser utilitario en tanto que es capaz de dar luz sobre esa realidad alterna al mundo real, que, como dice Wittgenstein (1921) –en su “teoría pictórica del significado”–, pinta³¹ de cierta manera a la realidad.

Desde un punto de vista negativo, la “fe” que las personas tienen sobre la utilidad o eficacia del lenguaje en las relaciones sociales, sobre todo cuando se ‘miente’, pueden ocasionar que el discurso sea visto como una alteración en el conocimiento, porque no permite ver la realidad o contamina su percepción, dado que “el discurso no está fundado sobre la existencia del objeto, sino sería el juego de las reglas que hacen posible durante un periodo determinado la aparición de objetos (Foucault, 1970: 53).

1.2.5: Discurso tiene un orden

Otra cualidad que distingue al discurso es que, hipotéticamente, se cimienta en el orden, en dos situaciones: impone un orden semántico y es objeto de un orden cultural.

³¹ “Las pinturas resultan de los elementos que al combinarse forman la pintura. La pintura, por lo tanto, es una descripción visual de una relación de representación. Un elemento individual en la pintura corresponde a un objeto individual en un hecho. Así, de la misma forma que una combinación entre objetos constituye un “estado de cosas”, también una combinación entre los elementos constituye una pintura del lenguaje o del pensamiento que representa el “estado de cosas” paralelo.” (Robison, 2012: 17).

A un nivel semántico, los componentes significativos de un discurso tienen un orden convencional, dispuestos de manera consciente o inconsciente por el discursante, que en su conjunto comunican algo, en un momento y en un grupo social específico. Es decir, de acuerdo con códigos establecidos, el discurso se expresa en *Textos*, de tal manera que permite su lectura o decodificación por otras personas.

Mediante la observación y análisis de los *Textos*, se ha dado por hecho que el discurso tiene un orden (de fenómenos) que comunican; por lo cual, un *Texto* corresponde a una finalidad comunicativa que es coherente con las convenciones de la sociedad en que se creó y se usa.

En un nivel interdiscursivo, los discursos –y por consecuencia los *Textos*– están inmersos en un orden de comunicación sociocultural, ya que el mismo discurso forma parte de una serie de discursos enlazados entre sí, unos que le antecedieron (a los que replica) y otros que vendrán después (que le replicarán), porque “no hay una separación estática entre el producto y el proceso: el producto se repone continuamente como proceso” (Pulcinelli, 1992: 38). Por tal motivo, el discurso resulta coherente con el proceso de diálogo general o cultural en que se encuentra inmerso un grupo social, porque “el discurso en acción y en uso remite hacia atrás y hacia adelante, a un hablante y a un mundo” (Ricoeur, 2003: 36).

1.2.6: *Discurso contextualizado*

Todo discurso tiene un ‘lugar’ de acción y, al estarlo, queda contextualizado. Solamente en este lugar el discurso adquiere su sentido coherente, su razón de ser y donde es funcional. Teun van Dijk (2005) dice que:

El contexto social de un discurso determinará su papel, [porque] tales contextos parecen tener una estructura compleja de marcos, en los que los participantes, ‘dentro de’ sus distintas categorías (papeles, funciones, etc.) actúan según las convenciones de cada texto y marco. [...] Los contextos sociales del discurso varían culturalmente, porque las categorías, las instituciones y las convenciones que determinan el tipo de discurso y sus estructuras varían de cultura en cultura (145).

1.2.7: *Discurso es de dominio colectivo*

Discurso es un objeto teórico que el analista ha construido con algunos fenómenos existentes dentro del conjunto cultural de una sociedad y que han funcionado dentro de la lógica comunicacional; por lo cual, es un producto regido por acuerdos sociales, donde todos sobreentienden que tal o cual figura, orden, tono, contexto, funciona como significado de tal o cual sentido. Entonces, es mediante el discurso colectivo como:

los usuarios del lenguaje tienen conocimientos. Conocen las reglas que rigen tales estructuras, conocen las estrategias de aplicación de esas reglas y los contextos en los que se aplican. Las actividades de comprender una oración, de establecer la coherencia de distintas oraciones o de interpretar un texto para determinar su tópico presuponen que los usuarios del lenguaje comparten un repertorio muy vasto de creencias socioculturales (van Dijk, 2000b: 42).

Al ser un producto colectivo, se dice que el discurso contiene los signos, sentido, ideologías de la sociedad en que se concretó o efectuó, porque “estas reglas y estrategias no son individuales, sino que son algo socialmente compartido, conocido y utilizado en forma implícita en una determinada comunidad de habla” (van Dijk, 2000b: 41 y 42).

En este sentido, Paul Ricoeur aclara que el “mensaje es individual, su código es colectivo” (2003: 17), lo cual permite decir que el *Texto* es el mensaje individual, de un código colectivo. De aquí la variación de los *Textos*, que deben ser concebidos como una variante del mensaje, no del código.

1.2.8: *Discurso icónico*

Con lo dicho sobre el perfil de la noción de discurso, se entiende que un icono sí puede ser tomado como discurso siempre y cuando reúna las características ya enumeradas: ser un producto humano; tener una función utilitaria y una finalidad comunicativa; poseer un orden; y ser de uso colectivo; si no, quedaría en el ámbito del Arte.

Obras icónicas como carteles, revistas y otras formas de promoción de productos, normalmente son objeto de estudio de la semiótica social o Sociosemiótica y la Sociocrítica, porque “en la disciplina hermana de la semiótica (el estudio de los signos), se hace hincapié

en que un análisis de las dimensiones visuales del discurso resulta indispensable, especialmente en estos tiempos de comunicación multimedial” (van Dijk, 2000: 28).

En opinión de Bajtín, hasta obras pueden ser consideradas como discurso, en tanto que es un enunciado:

Una obra, igual que una réplica del diálogo, está orientada hacia la respuesta de otro (de otros), hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar formas diversas: intensión educadora con respecto a los lectores: propósito de convencimiento, comentarios críticos, influencia con respecto a los seguidores y epígonos, etc.; una obra determina las posturas de respuesta de los otros dentro de otras condiciones complejas de la comunicación discursiva de una cierta esfera cultural. Una obra es eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados; con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella; al mismo tiempo, al igual que la réplica de un diálogo, una obra está separada de otras por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos discursivos (1982: 265).

1.2.9: ¿Todo lo cultural es discurso?

Al parecer no, porque dentro de la producción cultural hay dos tipos de producciones: utilitarias y no utilitarias (o poéticas). Las producciones utilitarias son aquellas que cumplen una función práctica dentro de la sociedad; en tanto que las poéticas son aquellas que son consideradas como obras de arte, que cumplen funciones simbólicas expresivas, más que comunicativas.

Solamente las producciones culturales utilitarias tienen una coherencia, que enlaza su acción (registrada en un *Texto*) con la comunicación y el entendimiento social.

Teun van Dijk es concluyente con respecto a lo que es el discurso:

Los discursos no solo consisten en (estructuras de) sonidos o imágenes, y en forma abstracta de oraciones (sintaxis) o estructuras complejas de sentido locales o global y formas esquemáticas. También es posible describirlos en términos de las acciones sociales que llevan a cabo los usuarios del lenguaje cuando se comunican entre sí en situaciones sociales y dentro de la sociedad y la cultura en general (2000b: 38).

Aquí es necesario repetir que el propósito de este trabajo es entender el *discurso* como lo que se comunica premeditadamente, no lo que se interpreta de las cosas. El estudio que aquí se propone es con base a lo que los discursantes han dicho o escrito, no sobre lo que las personas perciben de íconos, obras o formas; por eso se afirma que se trata de un trabajo de análisis discursivo, no semiótico. Si bien los análisis semióticos son susceptibles de efectuarse en casi la totalidad del entorno (natural y cultural), el análisis del discurso que aquí se propone es solamente sobre los textos donde se busca comunicar algo deliberadamente, en este caso, sobre artesanía.

1.3: Semblanza del análisis del discurso

Para hacer una descripción histórica sobre el *análisis del discurso*, primeramente se tiene que hacer una acotación teórica. Hay que distinguir entre *Teoría del discurso* (TD), *Estudios del discurso* (ED) y *Análisis del discurso* (AD), según lo ha hecho ver Tanius Karam,³² en su artículo “Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso” (2013). Hacer esta diferenciación es básico para realizar una descripción adecuada al lector, sobre la ubicación de las categorías aquí mencionadas y para mostrar la cualidad específica que caracteriza al *análisis del discurso*.

Usualmente se confunde el *Estudio del discurso* con el *Análisis del discurso*, aunque Teun van Dijk no ve problema en juzgar que ambos son lo mismo (2000: 21). Pero Karam (2005) propone cierta diferencia entre ellas, que tienen por rasgo distintivo el grado de aplicación o de teorización de cada una; así, dice que “la TD resume aquellos aspectos conceptuales que caracteriza al discurso como práctica social, las operaciones que se realizan y los procesos generales en los que se inscribe. Esta teoría es un conjunto de juicios sobre el discurso, sus propiedades, rasgos y eventuales usos” (2005: 4). Con esto se entiende que la *Teoría del discurso* es una figura que alberga los elementos teóricos, provenientes de la filosofía del lenguaje (Pulcinelli, 1992: 34). Mientras que “los ED suponen ya un trabajo que puede ser lo mismo documental y conceptual sin aplicación de dichos conceptos en un corpus delimitado.” (Karam, 2005: 4).

³² Tanius Karam Cárdenas, Doctor en Ciencias de la Información, es profesor e investigador en la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

La diferencia de matiz consiste [en] que entendemos la TD como un abordamiento básicamente conceptual, mientras que los ED es un grado de aplicación sobre algun[a] realidad, sin que necesariamente medie el Análisis del discurso como metodología de análisis sobre cuerpos de textos y prácticas discursivas (Karam, 2005: 4).

Respecto al *Análisis del discurso* dice que “es una metodología, incluye un conjunto de procedimientos sobre un cuerpo previamente delimitado y sobre el cual se experimenta aplicaciones conceptuales, herramientas de interpretación.” (Karam, 2005: 4).

Concebido esto de manera esquemática, la propuesta quedaría de la siguiente manera:

Tabla 3: Teoría, Estudio y Análisis del Discurso.

CONGLOMERADO DE TEORÍAS	ENTRE TEORÍA Y METODOLOGÍA	METODOLOGÍA
Teoría del Discurso	Estudio del Discurso	Análisis del Discurso

Fuente: Esquema de realización propia, en alusión a la propuesta de Tanius Karam. 2019.

Sin embargo, deja claro que “los ED, TD y AD no pueden ser caracterizados únicamente como una teoría o un método; constituyen un giro en el pensamiento social: la desviación de estructuras abstractas, oraciones aisladas y dirigirla al uso de la lengua, el texto, la conversación, los actos discursivos, las interacciones” (Karam, 2005: 5).

Esto quiere decir que son tres figuras analíticas que forman parte de las “ciencias” que estudian el universo discursivo, donde se encuentran “los juegos entre lo explícito/ implícito que son dimensiones relacionadas” (Karam, 2005: 6).

Lo que aquí describiremos es parte de la *Teoría del discurso*, dando a conocer, de una manera muy básica, los postulados de diferentes especialistas; detalles históricos general de la conformación de los estudios del discurso, sus avances; y por último, se enumerarán diferentes categorías que servirán como herramientas de estudio de los “Usos discursivos sobre artesanía en México”.

1.3.1: Conformación del Análisis del Discurso

Como se ha visto, el *análisis del discurso* es entendido como disciplina (van Dijk, 2000), metodología (van Dijk, Karam 2005), como herramienta (Sayago, 2013) de análisis, que de alguna u otra manera, los analistas coinciden en esta función. Así, “para Calsamiglia y Tusón (1997: 26) el AD es un instrumento que permite entender las practicas discursivas que se producen en todas las esferas de la vida social en las que el uso de las palabras –oral y escrito– forma parte de las actividades que en ellas se desarrollan” (Karam, 2005: 4).

Sebastián Sayago³³ dice que el AD fue “configurado en las primeras décadas del siglo XX en Estados Unidos [...]” (Sayago, 2013: Quinto Párrafo: 1), aunque este mismo autor opina que el AD es una estrategia de análisis moderno que ha sustituido a la hermenéutica:

Durante la Edad Media [...] se analizó un texto particular, la Biblia con el fin de conocer en él sentidos manifiestos. Este abordaje fue conocido como la hermenéutica religiosa, cuya formulación más completa estuvo a cargo de Santo Tomás [...]. En el siglo XIX, la hermenéutica amplió su área de aplicación desde la exégesis religiosa a la exégesis de los textos escritos en general. [...] Fundando la hermenéutica romántica, Friedrich Schleiermacher propuso un círculo hermenéutico que iba de la reconstrucción del contexto del autor hacia la reconstrucción intuitiva y adivinatoria de su proyecto creador. [...] A finales del siglo XIX y principios del XX, empezaron a desarrollarse las ciencias sociales y se hizo necesario estudiar la producción lingüística de los sujetos comunes y corrientes, la hermenéutica romántica se mostró como un instrumento analítico insuficiente, sobre todo ante los estándares científicos dominantes [...]. Se necesitaba una herramienta capaz de tratar los textos como objetos, es decir, como productos simbólicos que pudieran ser sometidos a operaciones experimentales y estadísticas. Esa herramienta fue el AD (Sayago, 2013: del segundo al quinto párrafo del capítulo 1).

Tomás Ibáñez Gracia (2006)³⁴ da a entender que el AD fue el producto de una doble ruptura a finales del siglo XIX:

³³ Luis Sebastián Sayago, nació en Sarmiento, Argentina, el 17 de febrero de 1969. Es docente e investigador en la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.

³⁴ Tomás Ibáñez Gracia es un psicólogo, nació en Zaragoza, España, en 1944. Es profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona.

La primera de estas rupturas, conducida por Ferdinand de Saussure (1857-1913), instituyó de hecho la lingüística moderna dotándola de un programa, de unos conceptos y de una metodología que hacían factible el estudio riguroso de la lengua, considerada por sí misma y en sí misma. La segunda ruptura, iniciada por Gottlob Frege (1848-1925) y por Bertrand Russell (1872-1970) hizo girar la mirada de la filosofía desde el mundo, interior y privado, de las entidades mentales hacia el mundo, objetivable y público, de las producciones discursivas (9).

Aunque es sabido que también en Rusia, a principios del siglo XX, estudiosos de obras literarias, interesados en sus elementos estéticos, poéticos o artísticos, también se investigaron sus elementos discursivos. Por ejemplo los estudios de Mijail Bajtín, quien desde entonces ya planteaba la necesidad de trascender la palabra y la oración para poner atención a los *enunciados* y su relación con el *discurso* y con los *géneros discursivos*. En sus palabras:

El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. [...] Cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados a los que denominamos *géneros discursivos* (Bajtín, 1982: 248).

Este dato es importante, ya que permite contextualizar la opinión de Julieta Haidar, cuando dice que: “en el campo de las ciencias del lenguaje existen dos disciplinas fundantes, la lingüística y la semiótica, la primera se dedica al estudio de las lenguas naturales y, la segunda, al estudio de los sistemas sígnicos no verbales, fundamentalmente” (1998: 118).

Por su parte, van Dijk (en el Prólogo del libro *Análisis del Discurso. Manual para las ciencias sociales*), opina que “la psicología ha sido una de las disciplinas madre de los estudios del discurso” (Iñiguez, 2006: prólogo).

Evidentemente, unas son las ciencias sociales fundantes, y otras son las que intervienen interdisciplinariamente para la investigación de un fragmento del discurso,

prestando o adoptando parte de teorías, categorías, enfoques, metodologías o hipótesis; así se puede entender a van Dijk (2000), cuando dice que son

varias las disciplinas que participan de los estudios del discurso como la lingüística (para el estudio específico del lenguaje y su utilización), la psicología (para el estudio de las creencias y de cómo estas se comunican), y las ciencias sociales (para el análisis de las interacciones en situaciones sociales) (23).

Claro que esta propuesta está acotada al tipo de estudio de discurso que realiza van Dijk: cognitivista. El empoderamiento de los estudios del discurso ha sido el producto del aporte de diferentes métodos, ciencias e intelectuales. Así, Ana Isabel Garay dice que uno de los pilares inmediatos del *Análisis del discurso* fue “la influencia del pensamiento del ‘segundo Wittgenstein’³⁵ y sus reflexiones en torno a los ‘juegos del lenguaje’” (Garay *et al.*, 2005: 107); sin embargo, esto no quiere decir que su primera etapa conocida como ‘primer Wittgenstein’³⁶ no haya tenido incidencia, puesto que “sus ‘primeras’ ideas sobre el lenguaje contribuyeron a iniciar el ‘giro lingüístico’, tanto en la temprana filosofía analítica británica como en la norteamericana de principios de principios del siglo XX” (Robison, 2012: 9).

En el marco de las guerras mundiales, los estudios sobre el discurso de corte utilitario se vieron favorecidos por estos antecedentes, así lo dice Lupicinio Iñiguez Rueda:³⁷

Tras el impulso imprimido por Frege, Russell, Wittgenstein y los neopositivistas, la importancia concedida al lenguaje no dejó de crecer desde los inicios del siglo XX hasta las vísperas de la Segunda Guerra Mundial, desplazando la filosofía neohegeliana que dominaba en Inglaterra y compitiendo seriamente con el neokantismo y la fenomenología arraigados en los países de habla germana (2006: 13).

³⁵ Con este nombre se conoce al pensamiento de Ludwig Wittgenstein, expresados en su libro póstumo *Philosophical Investigations* (investigaciones filosóficas), publicado en 1953.

³⁶ Con este nombre se le conoce a las ideas que Ludwig Wittgenstein expuso en su libro *Tractatus Logico-Philosophicus*, en 1921, en Alemania.

³⁷ Lupicinio Iñiguez Rueda es doctor en Filosofía y Letras, catedrático en la Universidad Autónoma de Barcelona. Nació el 19 de septiembre de 1959.

Es evidente que los estudios del discurso tuvieron su desarrollo en los países implicados en las contiendas bélicas del siglo pasado, ya que “después de la Segunda Guerra Mundial, el giro lingüístico se acentuará aún más, diversificando sus expresiones, adoptando nuevas modalidades y extendiendo su área de influencia a Estados Unidos, donde alcanzará un dominio hegemónico en el ámbito filosófico” (Iñiguez, 2006: 13).

A partir de entonces, los estudios del lenguaje transitan hacia lo comunicacional: la curiosidad de personajes intelectuales, pasó a ser un interés práctico de los científicos sociales. Así,

a raíz de la Segunda Guerra Mundial, el análisis fue aplicado [...] al estudio de la propaganda política. [Donde] se prestaba atención a la aparición de ciertas palabras, expresiones o tópicos con el fin de reconocer, dentro del país, publicaciones que propagaran ideologías contrarias a los ideales norteamericanos (Sayago, 2013: Quinto párrafo: 1).

Es de conjeturar también que su auge tuvo que ver con la Guerra Fría, donde los investigadores estuvieron sujetos a estos fines.

En los años 60 del siglo XX, simultáneamente en varios países y en el seno de distintas disciplinas, surgieron enfoques orientados a un análisis del uso del lenguaje que trasciende el nivel de las palabras y las oraciones y que toman el texto, el discurso o la conversación como la unidad fundamental de análisis (van Dijk, 2015: 16).

Una clara muestra de la relación entre el conflicto bélico y el perfil del estudio del discurso es la *Teoría de los actos de habla*, de John Austin³⁸ (1962), para quien “el lenguaje no solo tiene como función la descripción de la realidad, sino que realiza acciones” (Garay *et al.*, 2005: 107), e incluso, que “hace realidades” (Iñiguez, 2006: 15).

³⁸ John Langshaw Austin fue un filósofo vienés, nacionalizado británico. Nació en Lancaster, Reino Unido, el 28 de marzo del 1911 y falleció en Oxford el 8 de febrero de 1960.

Teun van Dijk, por su parte dice que “El nacimiento de los Estudios del Discurso en los años 1960 se relaciona con el (re)nacimiento de la semiótica, sobre todo en los estudios de literatura y de arte, y particularmente en Francia, y en relación con la lingüística estructural” (van Dijk, 2015: 17). Esto es significativo porque se considera que “la semiología concede demasiada importancia a la estructura del lenguaje, en perjuicio de su uso real, lo que constituye un punto de separación respecto al Análisis del Discurso” (Garay *et al.*, 2005: 108). Sin embargo, el renacimiento de la semiótica o semiología se debió, precisamente, al reencauzamiento de su ‘mirada’: de ver al arte como un signo poético, pasa a verlo con ‘ojos’ marxistas, donde es contenedor de estructuras y sentidos de códigos ideológicos de grupos sociales, en base a la relación entre el significante y el significado (Garay *et al.*, 2005: 108).

En los Estados Unidos, el interés por el discurso tuvo un carácter mucho más funcional y práctico, en estrecha relación en la antropología que revela una voluntad de conocer los actos comunicativos específicos de las personas de sociedades ajenas. Teun van Dijk dice que

a principios de los años 60, Dell Hymes introdujo en antropología la noción de *evento comunicativo* y, con ello, inauguró una perspectiva del uso de la lengua en distintas sociedades y culturas que supera, en complejidad, a la lingüística estructural y generativa de la época (van Dijk, 2015: 16).

En este enfoque en particular, las personas ya no son entendidas como sujetos sociales, sino como individuos con racionalidades y decisiones propias, con lo cual se abandona la perspectiva antropológica de corte estructuralista, para dar paso a una perspectiva más sociológica. Así, surge un tipo de análisis del discurso menos teórico y más atento a la comunicación discursiva real:

una aportación más a este campo, que se produce de forma independiente de los inicios de los Estudios del Discurso en lingüística y en antropología, fue el análisis de la conversación (AC). [...] Las raíces del AC se hayan en los desarrollos de perspectivas microsociológicas y etnometodológica de la interacción que impulsaron Garfinkel y Goffmann, en la sociología de los años 1960 (van Dijk, 2016: 18).

La atención no únicamente estuvo en analizar la acción lingüística de otros grupos sociales, también sirvió para entrar en ellos e ideologizarlos, tal como sucedió con otro antropólogo: “Durante esa misma década, en los EEUU, la lingüística tagmémica de Kennet Pike y alumnos como Robert Longacre se consagraron a la traducción de la Biblia [...] para la evangelización de las comunidades indígenas de varios países [...]” (van Dijk, 2015: 17).

El interés por el discurso estuvo presente en otros países, ya que “en Reino Unido, también en la década de los 60, Halliday inició el desarrollo de la lingüística sistémica funcional, con aplicaciones al análisis de la literatura” (van Dijk, 2015: 16).

Michael Halliday,³⁹ como muchos otros estudiosos de la época venían del estudio de la literatura y de la lingüística, y desembocaron en el estudio de alguno de tantos elementos que constituye el fenómeno discursivo.

En la década de los 60, se observa cómo fue creciendo un interés generalizado en lingüística por la descripción de textos o discursos. Sin embargo, la mayoría de esos desarrollos no llegaron a conectarse entre sí, no solamente porque se produjeron en diferentes contexto geográficos y en diferentes lenguas, sino también por tratarse de enfoques de investigación [...] más o menos autónomos y compartimentados, lo cual dificultaba las influencias mutuas (van Dijk, 2015: 17).

Sin embargo, la cualidad de estos distintos abordajes es que se interesan por la pragmática de dichos discursos, lo cual tuvo como consecuencia que en poco tiempo comenzaran a coincidir en finalidades y fenómenos analizados, tanto que hubo momentos de retroalimentación mutua.

La pragmática adquiere un gran proceso de desarrollo desde finales de la década de los 60, aunque ya Morris (1985) haya planteado la dimensión pragmática de la semiósis desde el discurso teórico fundante de Peirce (1974). Lo pragmático se desarrolla, a partir de Morris, con la filosofía analítica, con los modelos de la pragmalingüística alemana, con los modelos de la etnografía de la comunicación de

³⁹ Michael Alexander Kirkwood Halliday fue un lingüista, filósofo y pedagogo, nació en Yorkshshire, Reino Unido, el 13 de abril de 1925, y murió el 15 de abril de 2018, en Sidney, Australia.

Dell Hymes y Gumperz, y con el gran avance e impacto del análisis del discurso (Haidar, 2005: 119).

En síntesis, Teun van Dijk dice que entre los 1964 Y 1974:

además del desarrollo del análisis de discurso en la antropología y la lingüística, esa década es testigo del nacimiento de la sociolingüística, de la psicolingüística, de la pragmática, de la semiótica y otras inter y transdisciplinas, todas ellas interesadas en relacionar el lenguaje con el contexto comunicativo, interaccional, social, cultural y cognitivo (2016: 18).

Este periodo es el que se le conoce como el “Giro Discursivo” (Iñiguez 2003; Karam 2005), que “supuso desviar la atención del estudio de estructuras sintácticas abstractas y frases aisladas al uso de la lengua en el texto, la conversación, los actos y prácticas discursivas, las interacciones, la cognición” (Karam, 2005: 4). Es decir, “en esta visión, el lenguaje no se considera solamente un vehículo para expresar y reflejar nuestras ideas, sino un factor que participa y tiene injerencia en la constitución de la realidad social” (Santander, 2011: 209). En síntesis, Lupicinio Iñiguez Rueda, respecto a las influencias por la cual se fraguó el ‘giro lingüístico’, como perspectiva que asume el *Análisis del discurso*, dice que son tres:

1. el impacto de la lingüística estructural,
2. el impacto de la corriente analítico-logicista, y
3. el impacto de la corriente analítica centrada en el lenguaje cotidiano.

1.3.2: El análisis del discurso: de los 70s a nuestros días

Ya para los años setenta, las diferentes maneras de estudiar el lenguaje humano tuvo importantes avances, tanto que fueron desembocando en ‘teorías que partían de la comunicación discursiva real’, alejándose poco a poco de las ‘teorías que partían de la teoría lingüística’. Así,

En Alemania Peter Hartmann y sus estudiantes abogaron por una teoría de una Textgrammatik [...]. Al mismo tiempo al inicio de los años 70, otros lingüistas, como János Petifi y Wolfgang Dressler, también empezaron a proponer sus ideas sobre la

gramática del texto, en el mismo marco de la lingüística alemana. También en los años 70, en el centro de Europa se publicaron los trabajos de Petr Sgall, Eva Hajicova y otros autores de la lingüística funcional checa, especialmente interesados en las funciones comunicativas (como tópicos, comentarios, etc.) de (partes de oraciones) y relaciones entre oraciones, estudios que contribuyeron a una aproximación más formal de la coherencia del discurso (van Dijk, 2015: 16).

Gracias a este cúmulo de conocimientos y de teorías basadas en discursos ‘reales’, los estudios del discurso pasaron a ser percibidos como parte de una ciencia científica, que era capaz de dar respuesta a ciertas interrogantes que parecían tener respuestas personales y relativas, por tratarse de asuntos de la subjetividad del ser humano. No es raro ver que “la psicología cognitiva del procesamiento del discurso [...] también se desarrolló a partir de los años 70 (van Dijk, 2016: 18).

En los años 80s, la profundidad analítica de los estudios del discurso se acrecentó, dando lugar a la ampliación de sus conocimientos y a cambios de rumbo, así lo detalla Teun van Dijk:

La lingüística en general, y las teorías gramaticales en particular, han reconocido cada vez más la importancia de la perspectiva textual a de la analítico-discursiva, en la descripción y uso del lenguaje. Fenómenos tales como la articulación entre tema, comentario, la correferencia y la coherencia, de los que antes se ocupaban específicamente las gramáticas del texto u otras formas de análisis del discurso, en la actualidad han pasado a ser objeto de investigación de la lingüística en general. La sociolingüística cada vez se ha compenetrado más con el análisis del uso del lenguaje en el contexto social. La pragmática ha ampliado su foco de atención, que anteriormente eran los actos de habla, para abarcar la disciplina más general del uso del lenguaje, y ahora, en buena medida, se traslapa con el análisis del discurso. Y finalmente, el análisis conversacional, que había surgido dentro de la microsociología, ha pasado a ser uno de los enfoques más fructíferos del discurso hablado, también en el campo de la lingüística (2005: 148).

Evidentemente, la mayoría de avances fueron cuantitativos, similar a lo que ha sucedido con la psicología donde, según este autor: “en los años 80, se descubre la noción crucial para explicar las estrategias de comprensión del discurso: los modelos mentales que representan la situación de referencia de los discursos” (van Dijk, 2016: 18); de igual manera sucedió con la psicología del procesamiento de textos, dado que “sus avances han estado estrechamente vinculados con el estudio de la inteligencia artificial, y [...] de programas inteligentes para computadora orientados al diálogo entre el hombre y la máquina” (van Dijk, 2005: 149).

En cuanto a otras perspectivas, dice que “en los últimos diez años [entre 1978 a 1988], este enfoque etnográfico del discurso no se ha limitado al estudio del texto y del habla en las culturas no occidentales, sino que también se ha extendido a las muchas ‘sub’-culturas o grupos étnicos que se encuentran dentro de las sociedades europeas y norteamericana” (van Dijk, 2005: 149 y 150).

A partir de los años 90s, “los estudios del discurso se han convertido en una disciplina madura, con muchas ramificaciones, revistas, programas universitarios, congresos y organizaciones” (van Dijk, 2005: 195).

En este momento los avances son más de corte cualitativo, dado que con el cúmulo de información obtenida en los años anteriores en diferentes líneas de investigación, se pudieron hacer análisis más globales, donde se incorporan la conciencia del analista. Una muestra clara de esto fue la consolidación del *Análisis del discurso crítico* o *Análisis crítico del discurso*, que “se ha convertido en un enfoque prominente de los estudios del discurso, centrándose en el estudio crítico del poder y de la desigualdad y su reproducción a través del discurso. Mucho del trabajo de esta área se ha centrado en las relaciones entre discurso, género, raza, sexualidad y clase” (van Dijk, 2005: 188).

Por otro lado, se acentuaron las investigaciones relacionadas con la eficacia, sobre todo en el medio educativo, su influencia en el conocimiento social y su relación con el contexto. De alguna manera, la reflexión de los estudios del discurso han venido de lo particular a lo general, pero también de lo teórico a lo práctico; de tal manera que para este momento se pudo decir que “los enfoques culturales han mostrado que las estructuras del discurso varían según los diferentes contextos sociales, ya que están representados y

mediatizados por los modelos mentales de los participantes como miembros de diversos grupos y comunidades” (van Dijk, 2005: 196).

Julietta Haidar dice que estamos instalados en un momento en que el *Análisis del discurso* ha logrado un ‘gran auge’ por dos razones:

1. Por la complementariedad de la lingüística con las otras ciencias sociales, así como por la convergencia entre las mismas ciencias sociales [...].
2. [por el privilegio en] las ciencias del lenguaje [de] la dimensión pragmática [...]. (1998: 118 y 119).

Auge que ha tenido sus implicaciones al ser un desafío a los postulados tradicionales, porque

el análisis del discurso tiene que enfrentarse a un problema serio al constituirse, ya que tiene que polemizar fuertemente con la lingüística estructural, funcional y generativa que tenía como frontera analítica la oración. El análisis del discurso rompe con esta frontera dura, y en su constitución se dan los movimientos de la acumulación, de la ruptura y de la convergencia [...] (Haidar, 1998: 120).

Justamente, en nuestro caso, aunque revisaremos oraciones y citas, la investigación no se limita solamente a estas, ya que son parte de un proceso investigativo más amplio que abarca toda la obra literaria estudiada, que posteriormente se compara con las demás obras, en tres de los atributos discursivos: *Asociaciones*, *Referentes* y *Valoraciones*.

1.4: ¿Cuántos fenómenos del discurso existen?

Como el *discurso* no se puede percibir directamente ni en su totalidad, solo mediante sus huellas (*Textos*), éste puede implicar una serie de fenómenos, según la teoría, creatividad o conocimiento del investigador, aunque también puede ser percibido tan variable o tan maniqueo como el analista esté dispuesto a enfrentar.

Posterior a la distinción entre lengua y habla (Saussure), para hacer posible el abordaje del discurso, los especialistas han procedido mediante diferentes estrategias para “fragmentarlo” de varios “tamaños”, haciendo “cortes” en diferentes dimensiones. Así encontramos que al inicio se hizo una partición sumamente general, considerando su estado:

lo escrito y lo oral. En cuanto al discurso escrito, por ejemplo, se montaron una serie de estudios para buscar leyes lingüísticas, gramaticales y estructurales, para dar con las claves de una escritura correcta y, por consecuencia, de sus errores. Asimismo, en el discurso oral surgieron estudios sobre las maneras de hablar de la gente, considerando algunas de las variantes contextuales que pueden intervenir en su acción: edad, género, estatus social, residencia, etc.

Tabla 4: Discurso escrito y oral.



Fuente: Esquema de elaboración propia.

Otra propuesta de subdivisión, ya no en cuanto a su estado, sino en cuanto su contenido (oral o escrito), se notaron dos posibilidades de influencia: social (cultural) o personal (cognitivo), dando oportunidad de que las investigaciones se abocaran en alguna de estas dos influencias. De aquí surgieron los estudios del discurso interesados en el estudio de la influencia que ejerce la sociedad sobre el sujeto discursante; o de la influencia que impone el sujeto discursante sobre el discurso y sobre la cultura (Véase la tabla 5).

En cada una de las propuestas de fragmentación, siempre resultan puntos de vista distintos entre las partes, ya que cada una plantea una teoría adecuada a su parte, que por consecuencia resultan contrarias a la de la otra. Así, por ejemplo, los analistas que asumen que la influencia del contexto social es avasallante al sujeto discursante (posiciones del materialismo histórico y del psicoanálisis), no avalan la teoría de los que interpretan que el sujeto mantiene una autonomía sobre la presión social (posiciones psicologistas e idealistas), y viceversa; “sin embargo, las dos posiciones tan polarizadas y maniqueas nos parecen poco

explicativas, porque mientras en una el sujeto es el centro del universo, del sentido, en la otra prácticamente está borrado y esclavizado por las estructuras” (Haidar, 1998: 138).

Tabla 5: Influencias del discurso



Fuente: Elaboración propia.

Aun dentro de esta subdivisión, surgen otras; por ejemplo, en la parte que opina que lo social y lo cultural opaca la decisión del sujeto, las segmentaciones siguen aumentando considerablemente, gracias a la delimitación del rango, dando lugar a:

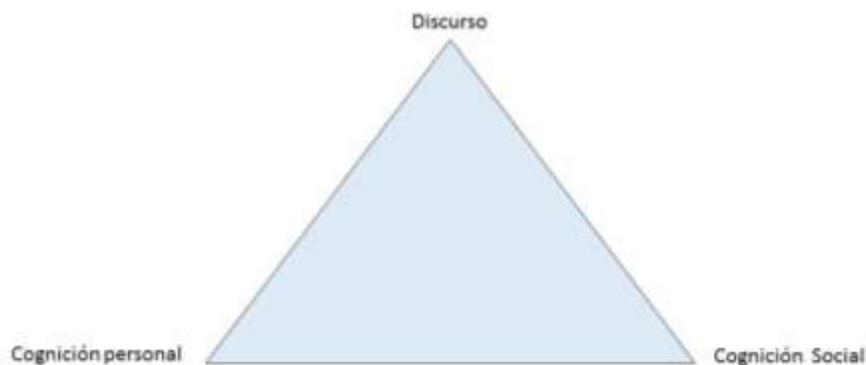
- a) Interés por el mismo detalle, analizado en diferentes fenómenos discursivos (La misma teoría es aplicada a distintos *Textos* discursivos, de diferente autor, género discursivo o en distintos contextos; son estudios de caso mediante una misma perspectiva).
- b) Entremezclas de fenómenos analizados por la misma teoría (Interés por diferentes fenómenos, atendidos con la misma perspectiva; por ejemplo, no solo de los discursos de comunicación real –oral o escrita–, utilitaria –que significa algo que el discursante quiso significar–, sino también de otros fenómenos ajenos al discurso, como el artístico, que se sale del programa que interesa al *Análisis discurso*, pero se incrusta en los estudios de la sociocrítica y la semiótica).
- c) Entremezclas de teorías para un solo fenómenos discursivo (Julieta Haidar le llama interdisciplinariedad, que “se genera cuando el mismo objeto de estudio se constituye

desde varias disciplinas” (Haidar, 1998: 118), o un mismo fenómeno es objeto de análisis de diferentes ciencias).

Es notorio que entre más se avanza en la delimitación, mayor es la posibilidad de encontrar conexiones, enlaces, intersecciones con otra teoría u otros fenómenos, ya que resultan compatibilidades: la teoría del discurso resulta útil para el análisis de otros fenómenos no discursivos, o un fenómeno discursivo específico resulta útil para la inspección mediante una teoría distinta al discurso. A este fenómeno es que Julieta Haidar llama *convergencia*, la cual “se produce cuando se articula varias propuestas teóricas para la construcción de objetos de estudio” (1998: 117).

Continuando con los esfuerzos por segmentar el *discurso*, Teun van Dijk ha propuesto dividirlo en tres dimensiones de acuerdo con su constitución, tratando de trascender la discusión anterior, ha planteado que existe una codependencia del discurso efectuado (*Texto*), con la influencia social y con la influencia de la persona discursante (Véase la tabla 6).

Tabla 6: Tres dimensiones del discurso



Fuente: Esquema elaborado por Teun van Dijk, 1997.

Otra manera de dividir el *discurso* para su estudio es de acuerdo a la realidad del documento analizado, compuesto de lo explícito y lo implícito. Julieta Haidar dice que

la producción de sentido depende de la dimensión explícita y de la implícita, que son constitutivas de cualquier discurso. Lo explícito es lo dicho en el discurso, lo que se encuentra verbalizado en la superficie discursiva, lo implícito es el sentido que se infiere y que tiene como soporte lo dicho explícitamente (1998: 139).

En algunos otros casos, “algunos investigadores establecen contrastes entre distintos análisis del discurso y análisis de texto, con el objetivo de separar el estudio de estructuras teóricas subyacentes de la ‘performance’ lingüística actual (Halliday, 1978)” (Garay *et al.*, 2005: 110).

1.5: Teorías sobre los estudios del discurso

En términos generales, debería de haber una perspectiva teórica por cada fenómeno discursivo o por cada “fragmento” del discurso investigado; sin embargo, Julieta Haidar se refiere a ocho propuestas teóricas, que más o menos permiten visualizar que cada una pone atención a un fragmento distinto del *discurso*:

1. Las condiciones de posibilidad de emergencia de los discursos (Foucault).
2. La relación entre formación social, formación ideológica y formación discursiva (Pecheux, Haroche, Henry).
3. Las formaciones imaginarias (Pecheux).
4. La relación discurso-coyuntura (Regine Robin).
5. Las gramáticas de producción y recepción (Veron).
6. La aceptabilidad del discurso (Faye).
7. Los procesos de intersubjetividad (Propuesta de varios autores).
8. La situación comunicativa (Propuesta de Dell Hymes y Gumpers) (1998: 122).

Son teorías que parten de propuestas de diferentes especialistas, pero que ‘han hecho escuela’, porque se han convertido en guías para generaciones de estudiantes, con un programa particular para acercarse al tema del *discurso*. La teoría tiene que ver con el fenómeno específico del discurso que se quiere investigar, lo cual permite decir que hay una teoría o una escuela por cada fenómeno investigado, dicho de otra manera: cada fenómeno reclama su propia teoría.

Sin embargo, son diferentes teorías que tratan sobre alguno de los tres grandes fenómenos del discurso: “a) el uso del lenguaje, b) la comunicación de creencias (cognición), c) la interacción en situaciones de índole social” (van Dijk, 2000: 23); que otro teórico colige como regiones de conocimiento:

el cuadro epistemológico del análisis del discurso se presenta como la articulación de tres regiones del conocimiento científico: 1. El materialismo histórico, como teoría de las formaciones sociales y sus transformaciones. 2. La lingüística, como teoría de los mecanismos sintácticos y de los procesos de enunciación. 3. La teoría del discurso, como teoría de la determinación histórica de los procesos semánticos (Pulcinelli, 1992: 37).

Con base en estos, puede afirmarse que cada escuela asume su postura, según el fenómeno y según su finalidad; de donde se desprende que unas sean más lingüísticas (estudio del lenguaje y su utilización oral o escrita), otras más psicológicas (estudio de las creencias y como estas se comunican), otras más sociales (análisis de las interacciones en situaciones sociales) (van Dijk, 2000: 23), y otras más epistemológicas (reflexión sobre la manera de conocer y crear la realidad mediante el lenguaje).

1.6: Cualidades del análisis del discurso

Con lo que aquí se ha revisado, se puede decir que el AD tiene ciertas cualidades representativas: funcionalista, revisionista, metalingüista, epistemológica, científicista, interdisciplinaria, antireferencialista y humanista. A continuación se abordará, aunque someramente, de qué se trata cada una.

1.6.1: La cualidad funcionalista y revisionista

El *Análisis del discurso* está enfocado en manifestaciones ya concretadas, y casi exclusivamente en los que tienen una función comunicativa, dejando de lado las manifestaciones expresivas (los estudios de manifestaciones expresivas normalmente son objeto de estudio del arte). Al ser una disciplina que estudia manifestaciones comunicativas, se aboca en distinguir los elementos que proveen de eficacia comunicativa a estos discursos, como sus reglas, sus constantes, su relación con el contexto y su relación con el discursante: “ya sean ordenes, deseos, preguntas advertencias o aseveraciones, todos ellos, además de decir algo (el acto locutivo), hacen algo al decir algo (acto ilocutivo), y producen efectos al decirlo (el acto perlocutivo)” (Ricoeur, 2003: 28).

El funcionalismo del discurso es posible porque su estudio “va más allá del nivel de la oración y explora estructuras organizativas amplias y funciones discursivas” (Navarro, 2008: 7). Por eso se ha dicho que “el análisis del discurso también puede considerarse como una perspectiva funcional para el análisis del lenguaje” (Menéndez, 2006: 5 y 6).

En este tenor, el *Análisis del discurso* es una técnica de análisis que tiene que ver, básicamente, con la relectura de lo ya dicho, de lo que ya se concretó, de lo que ya se actuó lingüísticamente por alguien más; con la “convicción de considerar útil leer los discursos para leer la realidad social [...], porque lo social como objeto de observación no puede ser separado ontológicamente de los discursos que en la sociedad circulan” (Santander, 2011: 209). En este sentido, se trata de un estudio revisionista.

El *Análisis del discurso* es básicamente crítico, moralista, legitimante o descriptivo, que tiende a la regularización de la comunicación y a la creación de conciencia (Jäger, 2003: 65), en tanto que “el discurso es señalado, a menudo, como un lugar donde los prejuicios, estereotipos, representaciones negativas, etc., se re-producen” (Santander, 2011: 208).

Es decir, no se trata de una simple rememoración de lo ya dicho, sino de un acto racional que trasciende el pensamiento del hombre, porque con esto se puede dar cuenta del sistema de dicho pensamiento, por lo cual Michel Foucault afirma que “el análisis del pensamiento es siempre alegórico en relación con el discurso que utiliza” (1970: 45).

1.6.2: Las cualidades metalingüística y epistemológica

Ante la rememoración de lo ya dicho, el análisis del discurso es una actividad metalingüística, porque está abocado a la reflexión de lo dicho; es una especie de autorreflexión, porque se trata de un análisis del lenguaje humano por parte del mismo ser humano. En el discurso es el ser humano quien habla y es en el *Texto* donde se nota, por eso el analista lo que hace es releer lo que otra persona ha dicho, desde una mirada forzosamente intelectual, científica, crítica y metodológica, porque:

la heterogeneidad y la imprecisión del texto condensan contradicciones que sólo se ponen de manifiesto con un análisis concienzudo que permita desconstruirlo y remitirlo a sus condiciones sociales, su ideología y sus relaciones de poder. Es precisamente en este punto donde la lectura crítica difiere de la lectura que hace una audiencia no crítica: tiene en cuenta sistemáticamente los sentidos inherentes,

descansa sobre procedimientos científicos y exige necesariamente autorreflexión por parte de los investigadores (Fairclough y Wodak, 2000: 398).

Lupicinio Iñiguez dice que en el *Análisis del discurso*

se produce un desplazamiento desde el estudio de las ‘ideas’ realizado por medio de un discurso mental de carácter privado (introspección) hacia el estudio de los enunciados lingüísticos, públicos y objetiva-dos, para evidenciar su estructura lógica. No es dentro de nuestra mente donde tenemos que ‘mirar’ para saber cómo pensamos, sino que debemos ‘mirar’ hacia nuestros discursos. En otras palabras, no debemos escudriñar nuestro interior, sino que debemos permanecer en el exterior, visible para todos (2006: 12).

Ante la labor reflexiva sobre lo dicho, el AD transita hacia el cuestionamiento por la forma de conocer del ser humano, ya que el analista en su estudio trata de desenmarañar y describir los procesos que median entre la realidad y su percepción y comprensión por parte de las personas.

Una tarea característica del análisis del discurso consiste en proporcionar descripciones integradas en sus tres dimensiones: ¿Cómo influye el uso del lenguaje en las creencias y en la interacción, o viceversa?, ¿Cómo influyen algunos aspectos de la interacción en la manera de hablar? o ¿Cómo controlan las creencias el uso del lenguaje y la interacción? Más aun, además de brindar descripciones sistemáticas, cabe esperar que el estudio del discurso formule teorías que expliquen tales relaciones entre el uso del lenguaje, las creencias y la interacción social (van Dijk, 2000: 23).

Michel Foucault señala que la finalidad del estudio del discurso es “hacerlo surgir en la complejidad que le es propia” (1970: 78).

Pedro Santander dice que una de las razones para hacer análisis de los discursos es porque son opacos, por lo cual, “si los discursos fueran transparentes, ¿Qué sentido tendría hacer análisis? Entonces bien, al entender la opacidad llegamos a la justificación del análisis, y al comprender que el discurso es una forma de acción, encontramos el sentido y el propósito del análisis” (2011: 210).

Lupicinio Iñiguez afirma que el AD tiene “el gran mérito de sustituir la relación idea/mundo por la relación lenguaje/mundo reemplazando lo privado por lo público y lo inobservable por lo manifiesto” (2006: 12).

1.6.3: La cualidad científicista e interdisciplinaria

Otra de las cualidades del *Análisis del discurso* es su convicción de ser un abordaje objetivista o cuantitativista. Aunque esto no quiera decir que los estudios de este tipo sean únicamente cualitativos, puesto que “el AD es una técnica de análisis que puede ser utilizada tanto en una investigación cualitativa como en una cuantitativa.” (Sayago, 2013: primer párrafo de la conclusión).

La científicidad del AD se concreta con la interdisciplinariedad o con la consideración de teorías provenientes de diferentes ciencias. Por eso, la mayoría de los especialistas coinciden en que el *Análisis del discurso*, en la mayoría de sus ramas, está constituida por diferentes ciencias sociales, lo cual le da la cualidad de ser interdisciplinar.

Si nos preguntamos [...] por qué surgen las interdisciplinas, las convergencias, tendremos que contestar que por dos factores interrelacionados: el primero remite al desarrollo epistemológico, que al avanzar continuamente obliga al pensamiento a explicar cada vez mejor el mundo, la realidad, lo que se refiere al sentido del desarrollo interno de las mismas teorías científicas; el segundo se relaciona con la complejidad de los procesos históricos, sociales y culturales, de la misma naturaleza, que obligan al avance tanto de las ciencias humanas como de las naturales. [...] Este condicionamiento se explica, por otro lado, por el estatuto del lenguaje, del discurso en el desarrollo de la sociedad, de la cultura, de la historia, de lo psicológico, de lo cognitivo, de las mismas subjetividades (Haidar, 1998: 118).

Esta misma autora explica que:

La interdisciplinariedad se produce en dos niveles, en un primer grado, cuando se articulan dos disciplinas y, en segundo grado, cuando son más de dos disciplinas [...]. En el campo de las ciencias del lenguaje enumeramos algunas interdisciplinas del primer grado: la etnolingüística, la sociolingüística, la psicolingüística y otras

interdisciplinas del segundo grado; la etnografía de la comunicación, la lingüística pragmática, la etnociencia, el análisis del discurso, el psicoanálisis y el lenguaje (Haidar, 1998: 118).

Otra cualidad del *Análisis del discurso* es que

se construye como una teoría interpretativa y antirreferencialista de carácter semántico-discursivo que indaga acerca de los efectos de sentido en contextos sociales e históricos. De esta manera se opone a toda teoría basada en una visión referencialista de la lengua que entiende que las palabras ‘indican’, ‘nombran’, ‘refieren’ los objetos que existen en el mundo. [...] Para el AD las cosas son referidas en cuanto significadas, pero no en cuanto simplemente existentes. Dicho de otro modo, las palabras no refieren a objetos reales, sino que ‘refieren’ discursivamente y simbólicamente (Hall, 2010: 195).

Lupicino Iñiguez Rueda dice que con el AD “se deja de considerar que son nuestras ideas las que están en relación con el mundo, para pasar a afirmar que son nuestras palabras las que se corresponden con los objetos del mundo” (2006: 12).

1.6.4: La cualidad humanista

Al ser multidisciplinar, revisionista, utilitarista, el estudio del discurso se convierte en una disciplina funcionalista, dedicada a hacer conciencia de aquello que se hace inconscientemente: el lenguaje humano: “se interesa por el significado y las funciones del lenguaje, y considera que éste está guiado por reglas, principios y, especialmente, por estrategias comunicativas disponibles a los usuarios” (Navarro, 2008: 7).

Por eso, el estudio del discurso es una de las humanidades que encuentran su razón de ser en la curiosidad sobre la cultura funcional de los seres humanos. En este sentido, “podemos afirmar que hay algo en común: las diferentes aproximaciones están unidas por una atención compartida hacia la significación y hacia los aspectos estructurantes del lenguaje, y están asociadas a análisis interpretativos y reflexivos.” (Garay *et al.*, 2005: 110).

Finalmente, una de las limitaciones del AD es que llega solamente al sentido del discurso, no a la experiencia del discursante, ya que “lo experimentado por una persona no

puede ser transferida íntegramente a alguien más. Mi experiencia no puede convertirse directamente en tu experiencia” (Ricoeur, 2003: 30). Sin embargo, lo poco que se dejan ver en los registros del lenguaje, y que las personas dejan en su actividad lingüística, servirán de ‘pretexto’ para tratar de rastrear de una manera más objetiva lo que estaban experimentando, sintiendo o pensando cuando decidieron emplear la palabra artesanía dentro de su expresión.

1.7: Consideraciones finales

El *Análisis del discurso* es una herramienta importante en la actualidad para el estudio del lenguaje del ser humano, ya que, por una parte, permite *revisar lo que se ha dado por hecho* en campo del arte y la cultura; y, por otra, permite revisar eso que se concibe como *conocimiento* y como *realidad*. El AD analiza ese fenómeno que anteriormente era impensable admitir que era susceptible de analizar, o no se tenía conciencia de su importancia en las personas, en el pensamiento, en los sentimientos y en los actos.

El AD se ha convertido en una disciplina madura, con enfoques variados para atender diferentes elementos de la expresión humana, especializando sus procedimientos y creando una gran variedad de ramas para abordar casos específicos del fenómeno discursivo. Ha venido tomando importancia y ganando legitimidad, sobre todo por su utilidad en el *equilibrio lingüístico* que implica la crítica a las *trampas del lenguaje*, que consciente o inconscientemente, se encuentran en uso en la sociedad.

En la labor de investigar discursivamente a la artesanía en México, el AD resulta ser el respaldo idóneo, ya que permite acercarse a ella desde otro flanco: ya no solamente como *arte*, como *cultura* o como *proceso*, sino también como *discursos*. Esto significa que se investiga el fenómeno, justo donde se condiciona la percepción social sobre la artesanía y, en consecuencia, su lugar dentro del arte y de la cultura mexicana. Es decir, el AD permite atender la raíz (antecedente, sentido base, lógica estructurante) de eso que en México ahora se usa y denomina como artesanía.

En este caso, el análisis de la artesanía como discurso que se pretende hacer tiene su objeto de estudio en los párrafos de textos escritos, ya que es ahí donde se encuentran los atributos discursivos que aquí nos interesa investigar, como son las *Asociaciones*, *Referentes* y *Valoraciones*, y de donde se podrá deducir las clasificaciones de los diferentes usos

discursivos, en Artesanía como *adjetivo*, como *metáfora*, *concepto* y *sinónimo* o *antónimo* de arte.

A modo de explicación se dirá que gracias a que estamos abordando a la artesanía mediante el *Análisis del discurso*, tenemos la oportunidad de efectuar dos procedimientos académicos: *analizar* y *catalogar*; analizar tres de los atributos discursivos de la artesanía (*Asociaciones*, *Referentes* y *Valoraciones* discursivas), y catalogar los *Usos discursivos sobre artesanía*, según sus particularidades genéricas, ya sea como *adjetivo*, *metáfora*, *concepto*, *sinónimo* o como *antónimo* de arte.

El análisis se efectuará en cada obra por separado, considerando cada uno de los usos que el autor hace de la palabra artesanía, dando importancia al *cotexto* en que aparece, por lo cual el estudio parte del párrafo en que se emplea. El párrafo se convierte en la fuente de información, ya que en él se contienen los tres atributos discursivos que aquí interesan: las *Asociaciones*, los *Referentes* y las *Valoraciones*. Aunque el análisis tiene la finalidad de mostrar y describir, en cada libro, la presencia de las *Asociaciones* y los *Referentes* discursivos, a veces se hace una crítica a las formas de *Valoración* discursiva sobre la artesanía, no porque se tenga la verdad absoluta, sino porque estoy situado desde un lugar donde veo de otro modo, ya que soy oriundo de un pueblo indígena, productor de obras que se les denomina como artesanías, desde donde vivo una realidad que en los textos son disertaciones sobre dicha realidad, con las que a veces estoy de acuerdo y a veces no.

El proceso de catalogación se efectúa después del análisis particularizado de los párrafos, y después de tener una amplia muestra de obras analizadas. La catalogación se basa en las recurrencias de uso y en relación a las *Asociaciones*, *Referentes* o *Valoraciones* discursivas contenidas en los párrafos de cada obra. Solamente desde lo amplio y desde la comparación entre documentos es posible darse cuenta de las variaciones, y estar en condiciones de catalogarlas, desde nuestra hipótesis, como *adjetivo*, *metáfora*, *concepto*, *sinónimo* o como *antónimo* de arte.

Capítulo II: ASOCIACIONES Y REFERENTES DISCURSIVOS DE ARTESANÍA

En este capítulo se abordan dos de las nociones básicas con las que trabajaremos a lo largo de los capítulos de esta tesis: “Asociación discursiva sobre artesanía” y los “Referentes de artesanía”; son dos figuras presentes en los discursos sobre artesanía que nos permiten acercarnos a los *Usos discursivos sobre Artesanía* (UDSA). Para tal efecto, se presentan algunas imágenes que sirven de ejemplo para visibilizar estas dos figuras discursivas sobre *artesanía*.⁴⁰

De manera general, puede decirse que la figura de *Asociación discursiva sobre artesanía* alude a las diferentes maneras en que se configura un tema de artesanía dentro de un *Texto*,⁴¹ ubicando básicamente a sus *Referentes Temáticos*. Esta figura es importante porque de aquí se desprende la cualidad cuantitativa y cualitativa de las dos dimensiones siguientes: *Formas de valoración discursiva* y *Grados de concreción discursiva sobre artesanía*. También, permite concentrar la búsqueda o reconocimiento del *Referente* que el discursante ha asumido como artesanía, el cual puede ser icónico o abstracto, común o novedoso. La consideración del *Tipo de asociación discursiva* y de su *Referente* resulta indispensable para entender la decisión que el discursante tomó para manifestar sus ideas, argumentos, *Valoraciones* sobre la artesanía, e incluso para expresarse mediante un cierto género discursivo.

⁴⁰ Aquí se entiende por *artesanía* al tópico que funciona como centro rector de la investigación de los *Usos discursivos sobre artesanía en México*.

⁴¹ Aquí concebimos dos tipos de textos: uno que escribimos con minúsculas y otro con mayúsculas. La iconicidad es una de las diferencia que separan al *texto* del *Texto*, porque el primero es un adjetivo que remite solamente a letras escritas, en un sentido ortográfico y lingüístico; mientras que el segundo es una categoría analítica que alude a obras completas, sean estas icónicas (videos, documentales, carteles) o escritas (libros, revistas, periódicos), concebidas con un sentido semántico y pragmático. *Texto* (con mayúscula) es la que aquí se está definiendo: “La noción texto, como unidad de análisis del discurso, requiere que se supere la noción de información, y que se introduzca la necesidad de ultrapasar el nivel segmental. El texto no es la suma de frases y no está encerrado en sí mismo” (Pulcinelli, 1992: 39).

2.1: Asociaciones Discursivas sobre Artesanía

Se entiende por *Asociación discursiva sobre artesanía*,⁴² al enlace que efectúa una persona entre la palabra artesanía y una cosa del mundo (Referente); creando así una especie de fórmula (lingüística o icónica). Lo cual quiere decir que una *Asociación* discursiva sobre artesanía es una fórmula. Estas fórmulas se pueden observar en diferentes lugares y en diferentes formatos. Como muestra, véase la ilustración 5.

Ilustración 4: Portada del libro *La artesanía de la comunicación*.



Fuente: internet (2020).

En esta portada de libro, en letras grandes se observa la frase: *La artesanía de la comunicación*; como parte del título también, pero en letras más pequeñas se lee: *Diálogo, escucha y lenguaje en la etapa 0-6*. La primera frase crea una *Asociación* entre la palabra “artesanía” y el fenómeno de “comunicación”, que ya por sí es poco común, pero que de alguna manera logra percibirse como lógica. Pero agregada la segunda frase, la *Asociación* se traslada a la comunicación que hay entre adultos y los infantes, dando a entender que esta labor es la artesanía. Evidentemente no se aporta mayor información de por qué se dice que

⁴² Esta categoría corresponde a una de las tres dimensiones discursivas de los *Usos discursivos sobre artesanía*. Esto quiere decir que se trata de una categoría distinta a las *Formas de valoración discursiva sobre artesanía* y a los *Grados de concreción discursiva sobre artesanía*.

la comunicación entre el adulto y el infante es una artesanía; se tendría que examinar la formación académica de la autora y acudir al escrito para ver las razones que tuvo para hacer dicha *Asociación*. Aquí se encuentran dos Asociaciones entonces:

Asociación 1: *Artesanía-comunicación*.

Asociación 2: *Artesanía-comunicación entre adulto e infante*.

Las *Asociaciones discursivas* conforman una unidad o un sistema de elementos relacionados entre sí, dentro de un *Texto* (Lotman, 2011: 69), que son susceptibles de investigarse en sus elementos, ya que “el texto se descompone en subtítulos [...], cada uno de los cuales puede examinarse como independientemente organizado” (Lotman, 2011: 73). Siguiendo con la idea de Lotman, aquí se tomará como *Texto* a toda imagen, cartel, video, escrito o cualquier otra cosa que contenga la palabra artesanía o artesanal, en compañía con un *Referente* (icónico o escrito).

El escrutinio que se puede hacer a cada *Texto* es múltiple, ya que sus elementos constitutivos pueden abordarse en sus varias características, pero aquí solamente se consideran los dos componentes de la *Asociación*: la palabra Artesanía y su *Referente* (al cual llaman artesanía).

De las *Asociaciones* que haga una persona o de las que hable, de eso depende el tipo de discurso emitido sobre artesanía. Es decir, las diferentes *Asociaciones discursivas* en que se ve inmersa la palabra artesanía, se pueden entender como signos que provoca en la persona un impulso cognitivo para que emita un cierto tipo de estimación, basada en la perspectiva que le impone la disciplina académica desde donde habla, su grado de conocimiento sobre el *Referente* o su ideología, formando así una determinada forma discursiva. Esto empata con lo que dice Edmond Cros sobre la tesis de Michel Pecheux:

M.P. propone como tesis: que el sentido de una palabra no existe en sí mismo sino que ‘está determinado por las posturas ideológicas que intervienen en el proceso social histórico en que se producen (es decir, se reproducen) palabras, expresiones y proposiciones’. Dicho de otro modo, la palabra cambia de sentido según la postura del que la emplea (Cros, 1986: 63 y 64).

Sin embargo, la postura que aquí se formula es diferente, ya que para razonar de mejor manera sobre la artesanía, se propone abordarla en su *Asociación discursiva*, es decir: no

solamente como palabra, sino como palabra asociada a un *Referente*, dicho de otra manera: se analizará como *palabra referida*. Esto es, se analizará la palabra artesanía en su uso arbitrario, donde esta palabra funciona solamente como el elemento neutro, permanente y pasivo, a expensas de la provisión de sentido que pueda otorgar el *Referente* en cuestión.

Así, se proponen las siguientes preguntas: ¿Cuál *Referente* se asume cuando se habla de artesanía? ¿De qué se habla en el discurso sobre artesanía: de artesanía en abstracto o de “un algo” en concreto? dicho de otro modo: ¿Se habla de artesanía en abstracto o se habla de un fenómeno del mundo en específico? ¿Se remite al *Referente* de una manera lingüística o de una manera icónica?

2.2: El Referente de artesanía

Cuando se habla de artesanía, siempre la persona tiene algo en mente. No se puede hablar de artesanía en abstracto, porque no se puede hablar de nada sin un *Referente*. Desde esta postura, puede decirse que en primera instancia artesanía no es un *Referente*, es una abstracción o una generalidad. Artesanía no sirve como tema o como fenómeno específico en sí. No se puede pensar en algo específico bajo la categoría de artesanía. Si se teoriza sobre una abstracción no se llega a ningún lado o se llega a cualquier lado. Así con artesanía: es fácil de asociar, de teorizar, de deslindar, porque se trata de una abstracción que no tiene dueño, es decir, no hay un entidad que reclame exclusividad a la artesanía.

Artesanía, más que ser un tema, es un tópico⁴³ abstracto, muy bueno para pensar. Pero que eso no se confunda con que sea una palabra útil para referirse a algo específico, porque no es así: artesanía se refiere a muchas cosas a la vez.

Así, la misma filosofía tiene que tener un *Referente real* sobre el tema que se está pensando o argumentando. O bien, las matemáticas que se califican como una ciencia abstracta, que razona sus temas también de manera abstracta, ocupa de *Referentes* que obviamente son los números y los signos, los cuales pueden denominarse como *Referentes abstractos*.

⁴³ En palabras de Teun van Dijk, tópico “puede indicar de qué o de quien trata la oración. [...] Es la información más importante de un texto o una conversación. [...] Sin [él] no sabríamos de qué estamos hablando o qué estamos leyendo, Define la unidad global del discurso y se expresa habitualmente en ciertos segmentos del discurso como los titulares, los resúmenes o las conclusiones. [...] Define así, la coherencia global del texto” (2000: 34).

Paul Ricoeur reflexiona sobre la importancia del referente en el discurso:

podemos querer decir el ‘qué’ o el ‘sobre qué’ del discurso. El ‘qué’ del discurso es su ‘significado’; el ‘acerca de qué’, su referencia. Esta distinción entre significado y referente fue introducida en la filosofía moderna por Gottlob Frege en su famoso artículo ‘sobre el significado y la referencia’ (2003: 33).

La importancia del *Referente* es primordial porque en ausencia de este, “no puede decirse en una forma descriptiva directa, sino sólo por alusión, gracias a los valores referenciales de expresión metafórica y, en general, simbólica” (Ricoeur, 2003: 49). En otras palabras, se puede decir muy poco a cerca de nada; o se entiende poco un discurso si no se sabe de qué *Referente* se está hablando. Es el caso de las adivinanzas, donde se dan pistas, sin decir el *Referente*, para que el otro lo suponga, implica bastante atención, pensamiento, conocimiento, exclusión de posibilidades, normalmente termina siendo respuesta erróneas sobre la identidad de este. Por eso, “el discurso no puede dejar de ser acerca de algo” (Ricoeur, 2003: 49); y cuando se habla de artesanía, siempre hay un *Referente* al cual se alude.

Para Teun van Dijk, el referente es

el modo como el discurso y sus sentidos se relacionan con los sucesos reales o imaginarios de los cuales se habla [...]. Para identificar [el] referente del discurso [...] pueden ser necesarias descripciones extensas, pero una vez identificado este, un simple pronombre (y a veces ni siquiera esto) puede ser suficiente para que el receptor sepa de qué o de quién se habla (2000: 33).

Todo lo que se pueda decir sobre artesanía está basado en un “referente del mundo” que la persona entiende como artesanía. Entonces, cuando se habla de artesanía, no se está hablando de artesanía, sino del fenómeno que se está teniendo en mente cuando se habla de ella. Se habla del *Referente* de artesanía, no de artesanía; dicho de otro modo, el discursante habla de artesanía desde el *Referente-representación* que ella imagina, según su experiencia y aprendizaje personal, social, comunitaria.

Un ejemplo icónico de cómo una persona relaciona la palabra artesanía con un fenómeno del mundo es el siguiente:

Ilustración 5: Póster promocional de exposición fotográfica.



Fuente: Internet. (2018).

En este poster vemos una invitación a la apertura de la exposición de fotografía que Vinicius Guimaraes tomó sobre ciertas letras que afilia con la idea de ‘artesanías urbanas’. El escrito que se presenta justifica esta *Asociación discursiva sobre artesanía*:

A pesar de las nuevas tecnologías de impresión que surgen a cada día, principalmente después del advenimiento de las computadoras personales, las letras producidas artesanalmente todavía son bastante presentes en entornos urbanos de varias ciudades brasileñas. El diseñador Vinicius Guimaraes viene registrando fotográficamente diversos ejemplos de este tipo de trabajos, y se reúne en la muestra Letras Artesanales Urbanas una colección de trabajos encontrados en San Gonzalo/ RJ. (Fuente: Traducción del autor).

Así, la *Asociación* que subyace es: *Artesanía-Letras*. Aquí la idea de artesanía está relacionada con lo que no es hecho mediante máquinas o computadoras. La imaginación de cada persona complementa lo demás, suponiendo lo que se quiere decir con “letras artesanales”. Aunque se marca cierta pauta al decir: “A pesar de las nuevas tecnologías de impresión” y “todavía son bastante presentes”, ya que con esto se da a entender que son

fenómenos en proceso de extinción o en estado de resistencia, ante “las nuevas tecnologías de impresión que surgen a cada día”.

2.2.1: El Referente guía la cognición

Según sea el *Referente* de artesanía que tome el autor en su discurso escrito (oral o icónico), así será su modo de expresarse, porque, hipotéticamente, el *Referente* guía un pensamiento, y este se plasma en el discurso: “más que decir que el discurso ‘tiene’ significados, hay que afirmar que los usuarios de las lenguas le ‘asignan’ significados.” (van Dijk, 1997: 69), ya que:

Cognitivamente, [...] implica el procesamiento de las estructuras de la superficie discursiva (sonidos, grafías, formas sintácticas, palabras) en la memoria a corto plazo y la construcción estratégica, en funcionamiento de representaciones semánticas, almacenadas en la memoria episódica, para la comprensión del discurso, y a la inversa, para la producción del discurso (van Dijk, 1997: 69).

Los discursos sobre artesanía están condicionados por los tipos de *Referentes* que se asumen socialmente como artesanía. Hay un fenómeno similar al de la imagen fotográfica que guía la lectura o la interpretación de los espectadores, de eso que está fotografiado. Así los *Referentes* guían, no únicamente la interpretación del lector, sino que también imponen un orden discursivo al escritor, cuando plasma su discurso. En palabras de van Dijk:

Lo que realmente influye o controla el discurso (o resulta afectada por él) no es la situación social ‘objetiva’, sino la construcción mental y subjetiva que poseen los usuarios de la lengua en sus modelos contextuales. Esto nos permite explicar las variaciones personales, los conflictos comunicativos, los malentendidos, la negociación del mutuo entendimiento, etc. (1997: 70).

En este sentido, una persona al hablar de artesanía manifiesta su *conocimiento* social y personal sobre el *Referente* que considera como artesanía, no sobre artesanía en sí.⁴⁴ Por lo cual, cabe preguntarse entonces sobre el grado de conocimiento que tiene el discursante sobre el *Referente*; si es un conocimiento basado en su propia experiencia o en lo que dicen los demás; y, sobre todo, preguntarse si son conocimientos o son estereotipos al respecto.

Así mismo, el sentido que puede remitir cualquier *Asociación de artesanía* es relativo y dependiente de los *Modelos mentales* que tienen las personas sobre el *Referente* en cuestión, que según los teóricos, son individuales pero compartidos dentro de un grupo social: “Los modelos mentales determinan la comprensión, necesariamente han de tener cosas en común que permitan a los participantes entenderse entre ellos. Es decir, más allá de las dimensiones personales, tienen que incorporar dimensiones sociales compartidas” (van Dijk, 1997: 71).

De cierta forma, la cognición sobre el *Referente* estará acorde a la convivencia que ha tenido la persona con otros grupos sociales, que de alguna manera le influyen, ya que “todo individuo, en un momento determinado de su existencia, forma parte de un gran número de sujetos colectivos diferentes, y pasará por muchos más aun a lo largo de toda su vida (Cros, 1986: 21). Esto quiere decir que el tipo de *Referente* empleado en una *Asociación* influye en el emisor y en el receptor de los discursos sobre artesanía, porque predispone al emisor sobre *qué decir*, y al receptor sobre *qué entender*.

Como nota indispensable, téngase en consideración que aquí no se va a investigar Asociación por Asociación, sentido por sentido, Referente por Referente; esto será labor para próximas investigaciones, pero quedará disponible para que otras personas abunden. Aquí solamente se enumeran para continuar en los siguientes capítulos.

A continuación se hará un recuento de los *Referentes* que, hipotéticamente, se encuentran en algunos *Textos*, ya que se conjetura que estos propician dos fenómenos en las personas: *Valoraciones* discursivas y *Concreciones* discursivas.

⁴⁴ Por artesanía en sí me refiero a la artesanía en abstracto, donde la palabra artesanía vale por sí misma. La artesanía tiene la condición de ser solamente un concepto, pero que cuando una persona le adjudica un *Referente*, aquella se convierte en una palabra que alude a un fenómeno real; esto quiere decir que la artesanía en sí pasó a ser una artesanía aludida.

2.3: Contenedores de los Referentes

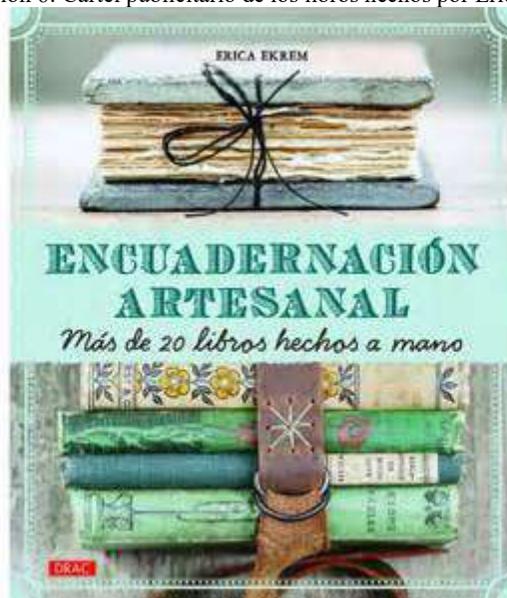
Es necesario tener en cuenta cuatro maneras en que se pueden presentar lo *Referentes*: *Referenciación Genérica* y *Referenciación Específica*, *Referenciación Petrificada* y *Referenciación Viva*. Estas cuatro son distintas. A continuación se describen.

2.3.1: *Referenciación Genérica* y *Referenciación Específica*

Cuando el *Referente* se presenta de manera narrada, escrita u oral, pero de manera genérica, es decir, no con alusión a algo específico sino a un género, se puede decir que se trata de una *Referenciación Genérica*; ejemplos de estos son: *artesanía indígena*, *artesanía europea*, *artesanía rural*; que por las evidencias se presentan solamente por escrito.

Pero si se presentan mediante una foto, dibujo o video, o cualquier otra imagen donde se pone en claro lo que la persona está exhibiendo como artesanía, se dirá que es una *Referenciación Específica*. Este puede presentarse lingüística e icónicamente (Véase la ilustración 6).

Ilustración 6: Cartel publicitario de los libros hechos por Erica Ekrem



Fuente: Internet. (2018).

Es claro cómo es que en este *Texto* se inscribe un *Referente Genérico*: “Encuadernación Artesanal”, y se presentan imágenes de libros, que funcionan como *Referentes Específicos* de lo que se marca como artesanales. Aquí los libros artesanales están asociados al proceso

de elaboración, ya que en la leyenda que acompaña al título, se menciona que son “hechos a mano.”

2.3.2: *Referenciación Petrificada y Referenciación Viva*

La *Referenciación Petrificada* es la que se encuentra en las definiciones de los libros o de los diccionarios; mientras que la *Referenciación Viva* es esa que se encuentra presente en uso entre la práctica social y suelen ser *Referentes* fuera de lo común. Parece ser que es la *Referenciación Viva* la que marca la pauta para que la *Referenciación Petrificada* se observe como portadora de definiciones poco acertadas o muy sintéticas, que deba de actualizarse.

Tener claro esta diferenciación de cuatro formas de presentación de los *Referentes*, no solo permite desarrollar una mejor comunicación entre escritor y lector, o hacer una mejor descripción; sino además, permite percibir fenómenos como la *expansión de la artesanía*⁴⁵ o la *genealogía de los Referentes de la artesanía*. Habrá que investigar estos dos últimos asuntos tan importantes en otro momento.

2.3.3: *Modos de aparición de los Referentes y Asociaciones de artesanía*

Los cuatro modos de aparición de los *Referentes* (genéricos, específicos, petrificados y vivos) dan pie a la creación de diferentes *Tipos de Asociaciones sobre artesanía*.

Tabla 7: Referentes y Asociaciones de artesanía

Palabra	Modos de aparición de Referentes de artesanía	Tipos de Asociaciones discursivas	Ejemplos
Artesanía	Referenciación Genérica	Asociación Genérica	Artesanía musical
	Referenciación Específica	Asociación Específica	Guitarra de Parácho
	Referenciación Petrificada	Asociación Petrificada	Cosa hecha manualmente
	Referenciación Viva	Asociación Viva	La artesanía del hablar

Fuente: Elaboración propia.

De igual manera, las *Asociaciones* que surgen de las referenciaciones, dan pie para la producción de nuevos *Referentes* y, estos a su vez, a otras *Asociaciones*. Como ejemplo se

⁴⁵ Considerando la influencia que tiene la *Referenciación Viva* en la *Referenciación Petrificada*, se puede deducir que la *noción* de artesanía se expande, debido a los Referentes. Cada Referente, al parecer, acarrea consigo una serie de *sentidos*, que se agregan a los que ya tiene concretados.

puede hacer el siguiente ejercicio lógico: si artesanía es lo que es *hecho manualmente* (*Referenciación Genérica*), una carta escrita a mano es una artesanía (*Referenciación Específica*); lo que puede llamarse como una carta artesanal (*Asociación Específica*). Como las cartas son una artesanía (*Referenciación Específica*), la imperfección (*Referenciación Genérica*) se convierte en un *Referente* más de artesanía, porque las cartas artesanales (*Asociación Específica*) tienen esta cualidad. Y si la imperfección es ahora un elemento de la artesanidad, entonces el lenguaje de los niños es una artesanía (*Referenciación Específica*) porque es imperfecto, por lo tanto, estamos ante un *lenguaje artesanal* (*Asociación Específica*).

Como se puede observar, las *Asociaciones* y los *Referentes* de artesanía pueden ser casi cualquier fenómeno o cualidad, según la decisión de la persona que lo hace. Por eso se ha dicho que la palabra artesanía puede significar a casi cualquier cosa (Custodio, 2015), porque se presta para imponerle un *Referente* cualquiera y conformar con ello una *Asociación* determinada, que aunque absurda, igual toma sentido lógico (Véase la imagen 11).

Ilustración 7: Portada del libro *La artesanía del guión*



Fuente: Internet. (2018).

En esta imagen se presenta la portada de un libro, donde hay una *Asociación* poco común, que puede clasificarse como nueva. Con el título de *Artesanía del guión*, y con el subtítulo *Técnica y arte de escribir un buen guión para cine*, el autor da a entender que escribir un

guión de cine debe de considerarse como artesanía. Todo indica que en esta *Asociación* hay una especie de igualación entre artesanía y arte, que se evidencia en dos momentos: en la palabra “Arte de...” y “un buen...”; con lo cual se induce al lector a considerar a la artesanía como un asunto valorativamente positivo. Evidentemente, se trata de una *Asociación Viva* con un *Referente Genérico*, y resulta fascinante que la simple frase “La artesanía del guión”, sin el complemento “Técnica y arte de escribir un buen guión”, genera algo en nuestro pensamiento.⁴⁶

Algo tiene la idea de artesanía que logra modelar casi cualquier *Referente* en algo, más o menos entendible o, por lo menos, permite conformar una intuición sobre dicha *Asociación de artesanía*. A este uso es al que llamamos como metáfora o *Artesanía como metáfora*, la cual se relaciona, principalmente, con uno de los *Referentes Temáticos* que poco se usa en México: *proceso artesanal*.

2.4: Roles de las Asociaciones Discursivas de Artesanía

Al respecto, se dirá que se tiene que distinguir dos roles de las Asociaciones que se conforman entre la palabra artesanía y un *Referente*. La primera es que sirve para la comunicación o intercambio de información, y la segunda es que sirven para la expresión de las ideas nuevas de la persona.

2.4.1: Asociaciones por razones comunicativas

Cuando las *Asociaciones* se dan por motivos de *comunicación*, tienen la cualidad de presentarse como *Referenciación Petrificada*, es decir, ya son usuales entre el lenguaje acostumbrado de la mayoría de las personas, incluso por eso se encuentran abundantemente en documentos escritos. Resulta entendible que sean *Asociaciones* discursivas que están en

⁴⁶ Habrá que preguntarse sobre ¿Quién es Pablo Alvort? ¿Cuál es su historial de relaciones sociales que le permitió crear la Asociación entre Artesanía-Guión cinematográfico? Tal vez el hecho de ser nacido en España, donde es común que la idea de artesanía esté cargada positivamente, le haya inducido a derivar que escribir un buen guión sea una obra artesanal; o bien, su ser profesor de cine e impartir talleres de escritura de guión de cine le haya sugerido que se trata de un proceso artesanal: proceso tardado, atento, donde se requiere mucha paciencia.

concordancia con el *cotexto*⁴⁷ de los documentos y con la cognición social de la sociedad en que surgen, ya que son estos quienes sostienen y reproducen dicha *Asociación*. Va desde “apoyo artesanal”, “artesanías de los indígenas”, “rama artesanal”, entre otros, presentes en infinidad de escritos. Uno de estos ejemplos lo presenta Porfirio Martínez Peñaloza, en su libro *Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento* (1972): “todo programa de desarrollo ha de basarse, más que en la delimitación de regiones naturales geográficas o en ramas artesanales, en entidades políticas” (1972: 106 y 107).

Por ser de dominio público, las Asociaciones por razones comunicativas, son parte de un lenguaje ya establecido, tanto que parece que ya no hay nada qué investigar o qué decir sobre ellas. Estas *Asociaciones* ya forman parte de la cultura del discursante, quien espera que el lector comparta dicha cultura. Dicho en otras palabras, son *Asociaciones* que forman parte de *Discursos Concluyentes*.

2.4.2: *Asociaciones por razones expresivas*

Si la finalidad de un documento escrito es la *expresión*, normalmente se presenta como *Referentes Vivos*, que suelen ser independientes de la cognición social y a veces hasta del *cotexto*, siendo así, válidos y significativos por sí mismos; por ejemplo: “dinero artesanal”, “mina artesanal”, “la artesanía de enseñar”. Este tipo de *Asociaciones* normalmente son parte de los títulos de escritos o promocionales; un ejemplo es: *Hacerse investigador social: testimonios del oficio y artesanía intelectual del sociólogo. Política y Sociedad*, título del libro escrito por Miguel Valles Martínez⁴⁸ (2009), donde el tema a tratar es la formación del sociólogo, pero que el autor decidió adjudicarla como “oficio y artesanía intelectual”; aquí artesanía es pensada como proceso intelectual que, en términos simples, es una cualidad personal. El empleo de la palabra artesanía con fines expresivos es el escenario cardinal donde se encuentra a la *Artesanía como Metáfora*.

⁴⁷ Por *cotexto* nos referimos, en términos simples, al *contexto dentro del texto*, donde se encuentra inmerso el elemento que estamos investigando, que en este caso es *artesanía*, y que se da por el conjunto de palabras, frases, ideas, subtemas y el tema en donde se le emplea.

⁴⁸ Profesor titular de Sociología en la Universidad Complutense de Madrid (Departamento de Metodología de la Investigación). Nótese que también es español, igual que Pablo Alvort (quien escribió el libro *La artesanía del guión...*).

Es cierto que a simple vista no es posible distinguir entre una *Asociación* comunicativa y una expresiva, por eso es necesario acudir al escrito y observar si es una frase que embona con el tema tratado, o es una frase única e independiente del contenido del documento. Cuando se trata de una frase comunicativa, normalmente se encuentra inserta dentro de un tratado sobre artesanía; pero si se trata de una frase expresiva, aunque se encuentre dentro de un texto, el tema es ajeno a la artesanía.

Dos ejemplos de *Asociaciones* expresivas son la *Artesanía del guión* y la *Artesanía de la comunicación*, donde el hecho de que la palabra artesanía sea parte del título, en el contenido de estos libros es sobre otro asunto, porque su alusión es meramente metafórica. Otro ejemplo es la frase: *artesanía alimentaria*, que la emplea la Dra. Perla Shiomara del Carpio Ovando, con la cual asocia a la artesanía con alimentos, o mejor dicho, con el *proceso* de obtener alimentos (en el capítulo III, veremos que este uso tiene dos *Referentes Temáticos* -la *actividad* y el *proceso*-, y un *Referente Esencial* -lo tradicional-). En los tres casos se trata de *Asociaciones* que forman parte de palabras y frases nuevas que conforman un *Discurso Propiciador*, en este caso, sobre la artesanía.

Habrá que tener presente que tanto los *Referentes* de artesanía como las *Asociaciones* discursivas pueden ser parte de *Discursos Propiciadores*,⁴⁹ pero también pueden ser parte de los *Discursos Concluyentes*,⁵⁰ por lo cual se estará poniendo atención particular a los segundos, que son los evidentes, para tratar de visibilizar los primeros, que normalmente son obviados en los documentos.⁵¹

2.5: Referente y Esencia de artesanía

Dentro de los escritos sobre artesanía se puede observar una serie de datos sobre la manera en que se emplea el término artesanía; entre ellos se encuentran dos elementos importantes:

⁴⁹ Se entiende por *Discursos Propiciatorios* a las ideas nuevas que surgen de individuos que emplean *Asociaciones* y *Referentes* nuevos, ya que su necesidad es expresiva, antes que comunicativas. Este tipo de discursos crean nuevos textos y nuevas reflexiones.

⁵⁰ Se entiende por *Discursos Concluyentes* a los discursos que las personas concretan como texto; que normalmente es una mezcla de diferentes discursos que se naturalizan.

⁵¹ En esta tesis se entra por los *Discursos Concluyentes* manifestados en el texto, para llegar a conocer los *Discursos Propiciadores*; dicho de manera diferente: se atiende a la huella discursiva de un individuo (el texto final) para examinar los motivos estructurales que influyeron para que se creara dicha huella.

la *Esencia* del significado de la idea de artesanía, y el *Referente* que un autor o una disciplina social impone a la hora de asociarlo con el término artesanía.

Es importante poder diferenciar estos dos elementos, para seguir abundando en cómo se habla de artesanía (Véase el siguiente esquema)

Tabla 8: Referente y Esencia de artesanía

ARTESANÍA	Referente de artesanía
	Esencia del significado de artesanía

Fuente: Elaboración propia.

Se concluye que la *Esencia* del significado es invariable (aunque puede ser que la influencia de las *Referenciaciones Vivas* le afecte); mientras que el *Referente* de artesanía puede ser básicamente variable, e ir desde los más comunes hasta los más creativos (que figuran como metáforas).

2.5.1: Esencia de artesanía

Bajo la hipótesis de que el término artesanía tiene una “definición de base” que está relacionada específicamente con *lo manual* y se respalda de dos elementos más que resultan igual de importantes: *lo tradicional* y *lo utilitario*. Conforman un trío semántico de base, que termina siendo diferente a los *Referentes* discursivos de artesanía (Icónico o Escrito; Genérico o Específico; Petrificado o Vivo).

Tabla 9: Esencia de artesanía

Esencia del significado de artesanía	Lo manual
	Lo tradicional
	Lo utilitario

Fuente: Elaboración propia.

La *Esencia de artesanía* también puede confundirse con los *Referentes Derivados*; pero la diferencia está en que estos tres son elementos permanentes, establecidos, casi son parte de los *Referentes Petrificados*, presentes en las *Asociaciones Petrificadas* en los diccionarios; mientras que los diferentes *Referentes* son elementos relativos, que pueden estar presentes en ciertos discursos y ausentes en otros.

Lo manual puede referirse tanto a las obras, a los procesos, a las actividades, o a los productos. *Lo tradicional* se refiere más a los procesos, a las actividades, no tanto a los objetos o a los productos, aunque puede referirse a estos últimos, pero indirectamente o por consecuencia. *Lo utilitario* se refiere únicamente a los objetos “artesanales”.

2.5.2: Lista de Referentes

Para ir clarificando un poco más a lo que se indica con *Referentes discursivos*, a continuación se pone un listado de los más comunes dentro del discurso de artesanía en México, encontrados en investigaciones anteriores (Custodio, 2015).

1. Obra
2. Producto
3. Proceso
4. Actividad
5. Lo no industrial
6. Lo no moderno
7. Lo indígena
8. Lo rural
9. Oficios europeos

Siendo consecuentes con lo que se ha dicho sobre los *Contenedores de los Referentes*, todos estos corresponden a las *Referenciaciones Petrificadas*, es decir, ya se encuentran dentro de libros y/o diccionarios, conformando *Asociaciones sobre artesanía*, y concretando discursos sobre artesanía. Así pues, estos forman parte de las *Referenciaciones Vivas*, que se pueden escuchar en la vida cotidiana. Ninguno es una *Referenciación Específica*, todos son genéricas.

Para una mejor comprensión y abordaje de este conjunto de *Referentes*, se distribuirán en tres grupos:

- a) Referentes *Temáticos*: Obra, Producto, Proceso y Actividad.
- b) Referentes *Derivado*: Lo rural, Lo indígena, Lo no industrial, Lo no moderno, Oficios europeos (Véase la tabla 10).

Tabla 10: Referentes Temáticos y Derivados
Grupos de Referentes discursivos sobre artesanía

Referentes Temáticos	Obra, Producto, Proceso y Actividad.
Referentes Derivados	Lo rural, Lo indígena, Lo no industrial, Lo no moderno, Oficios europeos, etc.

Fuente: Elaboración propia.

Los *Referentes Derivados* se pueden subdividir en *Referentes Genéricos* y *Específicos*. Los *Referentes Genéricos* normalmente son frases concretadas con dos o más palabras (“La artesanía del guión”, “las artesanías prehispánicas”, “artesanía mexicana”). Los *Referentes Específicos* son iconos o imágenes (fotografías o dibujos) del fenómeno aludido como artesanía.

Tentativamente, la aparición de alguno de estos *Referentes* pueden variar según la época y la ideología del escritor que las usa. Por lo cual, es entendible que los estereotipos estén en relación a los *Referentes*, dicho de otro modo: los *Referentes* están anclados con ciertas ideas, conocimientos y sentimientos de la persona emisora del discurso.

Es necesario conformar los dos grupos para poder mostrar que hay diferentes *Referentes*, que van desde los *Permanentes*, *Supletorios*, *Ocasionales*, hasta los *Dependientes*.

2.5.3: *Elementos permanentes y cambiantes*

Dentro de los discursos sobre artesanía, podemos encontrar elementos duros o *Constantes* y los *Cambiantes*. Los elementos que resultan ser *Permanentes* son los *Esenciales* (lo manual, lo utilitario y lo tradicional) y los *Temáticos* (Obra, Producto, Proceso y Actividad). Estos dos grupos normalmente se enlazan dentro de los discursos. Sin embargo, los *Referentes Temáticos* están supeditados a los *Elementos Esenciales* (Véase la tabla 11).

Tabla 11: Elementos Esenciales y Referentes Temáticos

Elementos Esenciales o Permanentes	Referentes Temáticos o Cambiantes
Lo manual	Obra, Producto, Proceso y Actividad
Lo utilitario	
Lo tradicional	

Fuente: Elaboración propia.

Para hablar de cualquiera de los cuatro *Referentes Temáticos* (Obra artesanal, Producto artesanal, Proceso Artesanal o de Actividad artesanal), forzosamente se tiene que remitir a cualquiera de los tres elementos Esenciales (Lo manual, Lo utilitario y Lo tradicional). Por ejemplo, para justificar que un *Proceso* de producción es *artesanal*, se puede tomar como argumento el hecho que sea un proceso manual, aunque solo una parte de este lo sea; así mismo, puede basarse en que el producto del proceso en cuestión es para un fin utilitario; o bien, que se trata de un procedimiento que se ha hecho de la misma manera desde hace siglos.

Todo indica que existe un orden específico de relación entre los *Referentes Esenciales* de artesanía con los *Referentes Temáticos*, ya que no todos se corresponden. Por ejemplo: *lo utilitario* (uno de los tres *Referentes Esenciales* de artesanía) embona solamente con *Obra* (uno de los cuatro *Referentes Temáticos*); mientras que *lo manual* sí alcanza a abarcar todos los *Referentes Temáticos* (Véase la tabla 12).

Tabla 12: Correspondencias entre la Esencia y los Referentes Temáticos de artesanía

ESENCIA DE ARTESANÍA	REFERENTES TEMÁTICOS			
Lo manual	Obra	Actividad	Proceso	Producto
Lo tradicional		Actividad	Proceso	
Lo utilitario	Obra			

Fuente: Elaboración propia.

De igual manera, los *Referentes Derivados* dependen de los *Elementos Esenciales*, tal como se muestra a continuación.

Tabla 13: Codependencia entre Elementos Esenciales y Referentes Derivados

ELEMENTOS ESENCIALES	REFERENTES DERIVADOS
Lo manual	Lo rural
Lo utilitario	Lo indígena
Lo tradicional	Lo no industrial
	Lo no moderno
	Los Oficios europeos

Fuente: Elaboración propia.

Con este diagrama se muestra que para hablar de cualquier *Referente Derivado*, el discursante tiene que recurrir a uno (o más) de los tres *Elementos Esenciales*, ya que alguno de los *Referentes Derivados* contiene uno o más de los tres *Elementos Esenciales*; por ejemplo, si se quiere hablar de la artesanía en relación con lo rural, cualquiera de los tres elementos esenciales puede embonar perfectamente para conformar una *Asociación discursiva* que, como se verá posteriormente, se convierte en un *Tema artesanal* particular.

2.5.4: *Referente y estereotipos sobre artesanía*

Bajo el supuesto de que los *Elementos Esenciales* y los *Referentes Temáticos* son permanentes, se puede decir que el *prejuicio* se encuentra en los *Referentes Derivados*, donde hay más posibilidad de interpretación. Se dice esto por tres motivos:

- 1- Son estereotipos porque son alusiones a artesanía, con *Referentes* muy genéricos y poco específicos; lo que puede dar lugar a especificaciones a modo.
- 2- Son estereotipos porque tienen un sentido contrario al sentido que tiene su contraparte. Por ejemplo: *lo no moderno* tiene un sentido contrario a *moderno*; aunque esto no quiere decir que siempre se asuma en un sentido negativo, ya que en algunos momentos, lo moderno puede ser asumido como lo negativo, y lo no moderno como lo positivo.
- 3- Son estereotipos porque los *Referentes*, normalmente, se encuentran alejados del autor, por lo cual se presta para que este dé por sentado varias cosas, sin que así sea; o bien, sirven para que se hable de cierta manera de algo que no es parte de un “nosotros”.

Por ejemplo, no hay constancia de que la producción de los gremios del siglo XVIII, del pueblo mexicano, solamente haya sido manual; sin embargo, un autor puede concluir que fue así, cuando en realidad hay bastantes procesos en el que no tiene esta cualidad manual. Y si

en cambio, el autor estuviera hablando de una actividad propia, donde él ha participado, tanto que conoce las técnicas, los instrumentos, los procedimientos, las habilidades requeridas, las complejidades de dicha labor, probablemente no la asociaría con artesanía, sino arte u otro nombre que evidencie la complejidad de dicha actividad.

De alguna manera, un *Referente* cercano (temporal, social, cultural, geográfico y hasta sensorial) se valorará como arte, como tecnología compleja, como conocimiento, como sabiduría.⁵² Y al contrario, cuando se trata de un *Referente* lejano, ajeno, puede adecuarse más fácil con la artesanía, esto a veces por comodidad y otras por falta de información, ya que se mira desde lejos, ocasionando un sentimiento de extrañamiento a ese fenómeno al que se le llama como artesanía.

Se puntualiza entonces que una cosa es el *conocimiento* y otro es el *estereotipo*. El primero se construye a partir de la experiencia cercana de la persona con el *Referente* en alusión; y el segundo, está vinculado con la nula experiencia de la persona con dicho *Referente*, asumiendo juicios de valor de los demás.

En tal circunstancia, los *Referentes* pueden ser vistos como conocimiento o como estereotipo, dependiendo del grado de afiliación del autor con el *Referente* aludido. En el caso de la artesanía, solamente pueden estar en los *Referentes Derivados*, porque aquí se encuentran a expensas de las personas que las citan, que escriben y de los contextos. Es decir, estos *Referentes* guardan una dependencia de los lugares desde donde se está hablando. Así, cuando se habla desde la Antropología, el *Referente* prototípico será el indígena; si se habla desde la Sociología, el *Referente* prototípico serán los oficios coloniales. Pero al final, es el autor quien decide si utiliza dicho *Referente* prototípico u otro, si lo emplea complejamente o sencillamente, si le da un valor positivo o negativo, o si lo menciona por conocimiento o por prejuicio (este tema se tratará formalmente en el capítulo 3, 4 y 5).

2.5.5: Ordenación de los Referentes discursivos de artesanía

Una propuesta de ordenación es dividir las en bloques, por ejemplo:

Bloque a: Referentes Esenciales

⁵² Es el caso de los intelectuales españoles citados, emplean la artesanía en una *Asociación* que remite al arte, al conocimiento, a la sabiduría, ya que se trata de fenómenos que ellos saben, conocen, dominan, con lo cual crean un discurso cercano y positivo sobre eso que ellos refieren como artesanía.

1. Lo manual
2. Lo utilitario
3. Lo Tradicional

Bloque b: Referentes Temáticos

1. Obra
2. Producto
3. Proceso
4. Actividad

Bloque c: Referentes Derivados Genéricos

1. Lo no industrial
2. Lo no moderno
3. Lo indígena
4. Lo rural

Ordenados este conjunto de elementos de una manera esquemática, queda de la forma en que se observa en la tabla número 14:

Tabla 14: Ordenación de los Referentes de artesanía por cualidades

	Elementos esenciales	Referentes Temáticos	Referentes Derivados	Escenarios prototípicos
ARTESANÍA	Lo manual Lo utilitario Lo tradicional	Obra Producto Proceso Actividad	Lo no moderno Lo no industrial Lo rural Lo indígena	Sociología Arte Antropología

Fuente: Elaboración propia.

Una segunda propuesta de ordenación es según su grado de especificación ¿quién es más específico y quién es más general? (Véase la tabla 15).

Tabla 15: Ordenación de los Referentes por grado de especificación

Mayor generalidad				
	Lo No moderno	Lo Tradicional		
	Lo No industrial		Actividades	
	Lo Rural	Lo Utilitario	Procesos	
	Lo Indígena		Productos	
		Lo Manual	Las Obras	
				Mayor especificación

Fuente: Elaboración propia.

Esta manera de disponer los elementos y *Referentes* nos permite pensar también sobre la relación que hay entre estos y las posibilidades de estereotipos. Esto por el supuesto de que entre más genérico sea un elemento, menos personalización hay y mayor posibilidad de idealización del *Referente*. Contrariamente, entre más específico sea el *Referente*, mayor personalización y, por consecuencia, menos posibilidad de idealización del *Referente* por parte del escritor.

Así también, si el *Referente* es muy genérico, mayor margen para argumentar, pero menos necesidad de argumentar sobre el porqué de esa relación; pero si el *Referente* es más específico, mayor será la obligación del escritor de justificar su porqué de dicha *Asociación*, y menor será el margen de maniobra, ya que se ha especificado a algo en concreto.

De igual manera, entre más sea el grado de generalidad de un *Referente*, menor será la posibilidad de que el escritor sea criticado por dicha *Asociación* y por dicha argumentación; en cambio si el grado de especificación es mayor, mayor será también la posibilidad de que la persona sea juzgada por dicha *Asociación*, y de dicha argumentación.

Otra forma de ubicarlos es desbaratarlos de la clasificación que se hizo y conformarlos según su grado de generalización, en correspondencia con las formas de posible tasación (Véase la tabla 16).

Tabla 16: Ordenación de los Referentes según su grado de generalización

Mayor Especificación					Mayor Generalización
	Lo indígena	Lo Manual			
	Obra	Producto	Proceso	Actividad	
		Lo Rural	Lo Utilitario	Lo Tradicional	
			Lo No industrial	Lo No moderno	
Mayor objetividad de artesanía					Mayor subjetividad de artesanía

Fuente: Elaboración propia.

Pero son ideas que por ahora solamente se registran, en espera de que algún día se trabaje en ello con más detenimiento.

2.6: Las Asociaciones se convierten en Temas artesanales

Cada *Asociación* (entre palabra artesanía y un *Referente*), produce un sema, una fórmula, al que se le puede llamar: *Tema artesanal*. Ya que queda en la posibilidad de ser susceptible de justificación y de desarrollo teórico del discursante (Véase la tabla 18).

Tabla 17: De Asociación a Tema artesanal

DE ASOCIACIÓN A TEMA	
Palabra artesanía	Tema artesanal
Referente con que se asocia la palabra artesanía	

Fuente: Elaboración propia.

En este primer caso, se diría que cada *Asociación discursiva* es una nueva artesanía, que se convierte en otras artesanías, en *Temas artesanales*. Las *Asociaciones de artesanía* se convierten en temas, disponibles para que las personas o el escritor emitan juicios de cierto tipo: puntos de vista, apreciaciones, deslindes, críticas, etc., a lo que se le llama *Discurso sobre artesanía*.

Tabla 18: De Asociación a Discurso

DE ASOCIACIÓN A DISCURSO		
Palabra artesanía	Tema artesanal	Discurso sobre el tema artesanal
Referente con que se asocia la palabra artesanía		

Fuente: Elaboración propia.

Estas “diferentes artesanías” acarrearán también, diferentes puntos de vista, diferentes miradas, diferentes discursos. La discursividad sobre estas *Asociaciones*, entonces, se multiplica y varía, por lo menos por tres razones, por las *Formas de valoración*, los *Grados de concreción*, y por la intromisión de nuevos *Tipos de asociaciones* (Véase la tabla 19).

Tabla 19: Multiplicación discursiva de artesanía

MULTIPLICACIÓN DISCURSIVA SOBRE LOS TEMAS DE ARTESANÍA	
Tema artesanal	Cualidades discursivas:
	A) Formas de Valoración
	B) Grados de Concreción
	C) Nuevos Tipos de Asociación

Fuente: Elaboración propia.

2.7: Crear sentido y concretar sentido sobre la artesanía

Dos cosas diferentes a considerar. Para crear un sentido se requiere solamente hacer una *Asociación* entre una palabra y un *Referente*; pero para concretizar un sentido se requiere de una serie de procedimientos lingüísticos o discursivos como argumentar, justificar, ejemplificar e incluso criticar, con la finalidad de legitimar dicho sentido.

Crear sentido es fácil. Concretar un sentido es una tarea compleja. El crear un sentido es crear la forma; mientras que concretar un sentido es incorporar el contenido a la forma. Crear un sentido es adjetivar, pero concretar un sentido es crear un concepto –de aquí que nos refiramos en esta tesis a una artesanía como *adjetivo* y a una artesanía como *concepto*–. Los diferentes tipos de *Asociación discursiva* que puedan conformarse crean sentido, pero solamente con su apreciación ideológica y su desarrollo discursivo se crea el sentido que al final se muestra en los documentos escritos, con diferente *Grado de concreción discursiva*.

Las *Asociaciones* de artesanía que se han creado con una finalidad *comunicativa*, normalmente están cargadas de sentido, ya que han sido objeto de reflexiones de personas en diferentes momentos, tanto que ya se estableció su sentido. Por el contrario, las *Asociaciones* sobre artesanía que se emiten por razones *expresivas*, carecen de un sentido concreto, aunque por ellas mismas propician la reflexión hacia un nuevo sentido.

2.8: Comentario sobre el capítulo

Se puede decir entonces que el discurso sobre artesanía se ha ido conformando por la acumulación de *Asociaciones sobre artesanía*; y los sentidos de artesanía se han ido acumulando por los *Referentes de artesanía*. Por eso es de suma importancia poner atención a estos elementos tan simples, que parecen ser una pérdida de tiempo, pero el hecho de dar importancia a los tipos de *Asociaciones discursivas sobre artesanía* permite ver la parte elemental de donde se conforma el discurso sobre artesanía. Con esto se pone de manifiesto

que el *Referente discursivo de artesanía* es la pieza clave en el rumbo que pueda tomar el sentido discursivo, a la hora en que una persona habla de artesanía.

Por ejemplo, normalmente un autor o un escritor, al crear su libro sobre artesanía toma *Referentes* (fotografías, ejemplos, ideas, palabras, conceptos) que él considera que encajan con su idea de artesanía, para ilustrar su escrito. Y si se hace una comparación entre diferentes textos de diferentes autores que hablan sobre artesanía, es muy probable que no coincidan los *Referentes*. ¿Por qué pasa esto? ¿Por qué nombrar como artesanía a *Referentes* diferentes? ¿Por qué una mermelada, una olla de barro, un shampoo, un queso, terminan siendo referidos igualmente como artesanía? Si bien es cierto que se nombran igual, los discursos evidencian diferencias. Pareciera como si los autores sintieran algo particular por el *Tema artesanal* tratado, ya que la huella que dejan se perciben a veces más positivas, otras como negativas, a veces con certeza de conocimiento, otras con prejuicio o estereotipos. El sentir de la persona se percibe en su discurso, no únicamente su pensamiento.

Con este ejercicio de atención a los elementos básicos del discurso de artesanía, se puede afirmar que lo que siente el autor no es por la artesanía, sino por el *Referente*. Es el sentir por el *Referente* el que se hace patente en un *Texto* (escrito o icónico), el cual se actualiza en su forma de valorarlo y en su manera de desarrollarlo discursivamente.

Es importante dejar claro en esta parte de la tesis, que estamos ante dos figuras distintas: por una parte son los *Usos discursivos sobre artesanía* (UDSA) y otra las *Asociaciones y Referentes de artesanía*. Los UDSA son una abstracción sobre las *estrategias discursivas* que se dan sobre el total de los discursos sobre artesanía; las *Asociaciones y Referentes de artesanía* son figuras específicas, propiamente lingüísticas, presentes en discurso registrado en cada *Texto*. Las primeras, son invisibles en un solo *Texto* y requieren ser comparadas con otros para ser percibidas; las segundas, están presentes en todo lugar donde se emplea la palabra artesanía. Recordemos que para el estudio de los UDSA, estos se ha subdividido en tres: *Tipos de asociación discursiva sobre artesanía*; *Formas de valoración discursiva sobre artesanía*; y *Grados de concreción discursiva sobre artesanía*; y es en los *Tipos de asociación discursiva sobre artesanía* donde se desarrollan las *Asociaciones* y los *Referentes de artesanía*.

A modo de aplicación o análisis, a continuación se hará una compilación de los primeros escritos donde ha quedado registrado el empleo de la palabra artesanía o algunas

palabras asociadas a ella, con la finalidad de distinguir las *Asociaciones* y *Referentes de artesanía* que se emplean en cada caso.

Capítulo III: PRIMERAS MENCIONES DE ARTESANÍA EN MÉXICO

En este escrito se buscará hacer una revisión histórica sobre la aparición de la palabra *artesanía* en el contexto mexicano. Por lo tanto, se hará una inspección solamente sobre el uso de artesanía, no de arte popular ni de cualquier otra categoría asemejada, “que a menudo se identifican con artesanías” (Salas, 1991: 4), tratando de acotar la investigación únicamente a la categoría, no tanto a los fenómenos a los que refiere, porque la finalidad es rastrear su uso, su llegada o su reutilización en el contexto mexicano.

Para ser más precisos en la investigación, provisionalmente se considerará que artesanía es una categoría distinta al de arte popular, para enfocar la atención únicamente en aquella, ya que sobre esta última ya se han hecho varias investigaciones,⁵³ donde se ha dejado claro que “arte popular no se utilizó en México sino hasta 1921” (Ovando, 2012: 4), cuando, en el marco de los nacionalismos “apareció en algunos autores la preocupación por definir al arte popular y establecer su relación con el arte nacional, [presentándose] el cuestionamiento sobre si tales manifestaciones son artísticas o solamente herencia de la cultura prehispánica” (Salas, 1991: 22).

Sin duda, ahora se da por hecho la existencia de un *fenómeno artesanal*, al cual se refiere con la noción de artesanía y del que trata toda la *cultura de la artesanía*,⁵⁴ pero resulta importante revisarla porque en las últimas décadas se ha nombrado como tal a otros fenómenos muy distintos a los comunes, ante lo cual cada vez más se vuelve necesario preguntar por su significado, su sentido y su uso actual, lo que indistintamente desemboca en la necesidad de atender su sentido inicial y básico.

Para tal motivo, aquí se asume un supuesto de base: no se puede rastrear la artesanía (cualquier fenómeno a la que se refiera), hasta antes de su nombramiento como tal; en otras

⁵³ Una de las investigaciones más importantes sobre este tema, enfocado específicamente al concepto de ‘Arte popular’ es el libro de Ana Ortiz llamado *Definición y clasificación del arte popular*, escrito en 1990. En el índice bibliográfico de esta tesis se presenta la referencia completa.

⁵⁴ Con la idea de “la cultura de la artesanía” se hace alusión al conjunto de productos que hablan, tratan, estudian, comercializan, difunden o promueven las obras, procesos, actividades o productos llamados artesanales. Por ejemplo: libros, revistas, promocionales, espectaculares, videos, etc.

palabras, la artesanía existe (como categoría y como fenómeno) en nuestro país, solamente hasta que se le nombró o hasta que se usó para referirse a fenómenos de aquí; así, esta investigación se acotará a su aparición en uso escrito, abriendo las posibilidades a cualquier ámbito social y temporal.

3.1: ¿Cuándo aparecieron las primeras menciones de artesanía en México?

En la actualidad se entiende que artesanía es ya un tema, una palabra que sirve de puerta de entrada a un mundo específico, ya que mediante esta *se habla de algo y se habla de un modo* de ese algo. Esto es evidente en los escritos elaborados por diferentes personas o los *Textos*⁵⁵ manifestados a lo largo de distintas décadas del siglo XX y XXI en México, donde han quedado sus ideas legitimadas y que aquí se abordarán algunos, para su análisis comparado.

Las muestras que hasta ahora se han podido rastrear corresponden a escritos de mediados del siglo XX, donde se tratan temas particulares y distintos, pero que de alguna manera se observa la presencia de esta palabra dentro de esos discursos.

Uno de los primeros ejemplos se encuentra en el libro *Arte precolombino del occidente de México*,⁵⁶ publicado en 1946 por la Secretaría de Educación Pública, en su artículo llamado “El arte y la historia del occidente en México”, escrito por Salvador Toscano,⁵⁷ donde al estar hablando de las obras arqueológicas de los indios tarascos, en la página 26, se lee:

⁵⁵ Aquí habrá que distinguir entre Texto y Discurso. El Discurso es una categoría hipotética de la Teoría del Discurso; pero Texto es una categoría de trabajo del Análisis del Discurso (Karam, 2005). Parafraseando la idea de Alfonso Mendiola y Guillermino Cermeño (1999: 183), cuando proponen considerar la historia como cosa, aquí se dirá que la noción de Texto implica que el Discurso se convierta en cosa y de esta manera pueda ser tratado como objeto empírico en la investigación. Texto es el continente del Discurso, el Discurso es el contenido. El Discurso es una hipótesis que concibe al lenguaje en amplitud, en su globalidad, que abarca lo social, lo humano, lo subjetivo, las variaciones, el contexto, etc. El discurso no se ve, solamente se supone; lo que sí se ve del Discurso son los Textos (huellas) dejados.

⁵⁶ Libro que consta de tres artículos, escritos por Salvador Toscano, Paul Kirchhoff y Daniel Rubín de la Borbolla. Resulta importante destacar que para esta fecha, Daniel Rubín de la Borbolla era el “encargado de las exploraciones antropológicas en Michoacán, así como Jefe de la zona arqueológica del occidente, de 1938 a 1948 y Jefe de las Exploraciones de salvamento arqueológico en Chupícuaro, Guanajuato, a raíz de la creación de la presa Solís Michoacán, de 1942 a 1944” (Abraham, 2006).

⁵⁷ Salvador Toscano Sánchez (1912- 1949) fue un “abogado e historiador, publicó varias obras, siendo la más conocida *Arte Precolombino de México y de la América Central* (1944); el *Dr. Mora* (1936); *Federico Cantú*, obra realizada de 1922 a 1948 (1948); *Cuauhtemoc* (1953); *Julio Castellanos* (1905-1947); *Monografía de su obra* (1952); *Arte precolombino del*

Junto a esta cerámica ritual, producida religiosamente por una **artesanía**⁵⁸ íntimamente ligada al sacerdocio y a la nobleza, aparecen frecuentemente figulinas cuya belleza extraordinaria deriva de su espontaneidad, de su sentido popular. Allí no encontramos convencionalismo alguno que inmovilice las representaciones humanas, que academice los modelos, sino un halito de frescura originada en su popularismo: corcovados, mujeres que peinan sus cabelleras, guerreros empuñando macanas, combatientes armados de grandes escudos, tocadores de tambores, sonajeros, saltimbanquis, mujercitas peleando, caciques con sus grandes abanicos, mujeres moliendo tortillas, caciques de lujosos atavíos, guerreros con piedras arrojadas, etc. etc. (1946: 26 y 27).

Enigmática resulta esta mención, ya que no la volvió a repetir en las treinta y dos páginas que tiene su artículo (se requeriría hacer un estudio exclusivamente de este, para ver más ampliamente el *cotexto* en que se usó esta palabra, lo cual se hará en futuras investigaciones). Sin embargo, es probable que no lo haya hecho para catalogar el conjunto de objetos prehispánicos o arqueológicos (ya que empleó también las nociones de *arte popular*, *industria artística*, *artes menores* y *arte suntuario*), probablemente pudo ser la influencia de tres características: 1.- porque supuso que la cerámica era una actividad artesanal; 2.- porque supuso que las características de las esculturas (espontaneidad y frescura) eran parte de la creación artesanal; 3.- porque supuso que su cualidad popular, en su sentido y perfil de los personajes representados, eran elementos distintivos de la artesanía.

Occidente de México (1946). “El valor estético de los relieves mayas en el antiguo imperio” (1939); “La escultura colonial en Guatemala” (1940); “Arte y arqueología en México. Hallazgos en 1940” (1940); “Chiapas: su arte y su historia coloniales” (1942); “Francisco de Terrazas” (1947); “Una empresa renacentista de España: la introducción de cultivos y animales domésticos euroasiáticos en México” (1946); “Los códices tlapanecas de Asoyú”; (1943); “arte precolombino del Occidente de México” (1946); “Anales de Tlatelolco” (1948); “Magia, religión y adorno en el arte” (1949); y muchos más publicados en periódicos y revistas especializadas” (de la Torre, 1994: 137).

⁵⁸ En este capítulo he decidido resaltar en negrita la palabra artesanía, con la finalidad de resaltar su presencia dentro de cada párrafo citado, dado que se trata de los primeros usos en el contexto académico mexicano.

Otro de los usos está en uno de los escritos de Daniel F. Rubín de la Borbolla,⁵⁹ que en 1950 sirvió de *Presentación*⁶⁰ del libro *Exposición de Arte popular mexicano*, que alude a la exposición física de obras en el Museo de Antropología de la Universidad de Nuevo León; donde al hablar de la alfarería mexicana, dice lo siguiente:

Las más finas y olorosas pastas, tan delicadas como la porcelana, las formas y los decorados policromos hicieron justamente famosas esta alfarería en todas partes de México y fuera de su territorio. El alfarero conserva su ingenio y destreza manual, como puede verse en las delicadas esculturas y pinceladas de su dibujo, en las formas antiguas de graciosa armonía de conjunto de líneas, en el colorido, en fin, en el toque sorprendente que le da la mano experta que heredó siglos de notable **artesanía**. Solo le falta un impulso salvador que le encause (sic) a sus viejas tradiciones (1950: 3).

Es un escrito que halaga a las obras de alfarería que está presentando y a las personas que las elaboraron; pero lo que aquí interesa destacar es la frase: “la mano experta que heredó siglos de notable artesanía”, que alude a una herencia indígena, a la cual “solo le falta un impulso salvador que le encause (sic) a sus viejas tradiciones”.

Es un especialista que más adelante se volverá a citar porque resulta ser un actor central respecto al uso y oficialización de la palabra artesanía dentro de las referencias a las obras, actividades, proceso y productos de una parte de la sociedad nacional.

⁵⁹ Por esta fecha, era ya una figura destacada dentro del gobierno federal, que “como creador y/o directivo de importantes instituciones educativas tales como la Escuela Nacional de Antropología, de la cual fue fundador y primer director, de 1942 a 1947; El Colegio de México, A.C. del que fue Secretario, de 1944 a 1948 [...]; tal como lo fue en el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, de 1948 a 1960 y en el Museo de Ciencias y Arte de la UNAM, de 1959 a 1960” (Abraham, 2006).

⁶⁰ La presentación consta de ocho páginas, que introduce al lector al libro, que en su mayoría contiene imágenes de las obras presentadas físicamente en la Exposición.

Así mismo, en el libro *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*,⁶¹ escrito por Justino Fernández⁶² entre 1951 y 1952, pero publicado en 1954, se emplea en tres momentos, dos veces en la página 140 y una vez en la página 189:

El capítulo IX se refiere a *The Fine art. A consideration the those aspects of Aztec Craftmanshift wich we segregate as Fine Art*. Se advierte la conciencia del autor sobre que somos nosotros los que tomamos por *bellas artes* ciertos aspectos de la **artesanía azteca**. Así dice que los aztecas no tuvieron un vocablo para las “bellas artes”, ni especularon sobre estética, ni hicieron objetos para ser contemplados solamente por su belleza, ni tuvieron ninguna de las actitudes socialmente estériles en cuanto al arte, como las que adoptamos en nuestra cultura; en cambio reconocían el valor de una **artesanía superior** y usaron sus productos en honor de los dioses, quienes eran los intermediarios entre el hombre y el poder infinito del universo. Por lo tanto dice: en este aspecto, el arte azteca no es diferente a la gran tradición ancestral de nuestra estética moderna (1954: 139 y 140).

En esta cita Fernández está dialogando textualmente con el contenido del libro *Artists and Craftsmen in Ancient Central America*, del antropólogo George Clapp Vaillant, que teoriza sobre la validez artística de piezas arqueológicas aztecas. Estas menciones: ‘artesanía azteca’ y ‘artesanía superior’, se encuentran dentro de un capítulo del libro de Fernández, que denominó: “Críticos e historiadores extranjeros”,⁶³ donde describe las aportaciones y enfoques teóricos de diferentes analistas que reflexionaron sobre el arte indígena prehispánico.

En la tercera cita se lee lo siguiente:

⁶¹ Es un libro que se publicó como tal en 1954, pero que su factura fue el producto de la beca que le “fue otorgada por el Centro de Estudios Filosóficos durante los años 1951 y 1952” (Fernández, 1954: 15), por lo cual se puede inferir que es un escrito que tendría que pensarse como de 1952. Tener certeza de la fecha es importante para el Estudio del Discurso porque forma parte del contexto en que fue elaborado el documento.

⁶² Justino Fernández García fue un filósofo, escritor, historiador mexicano (nació el 28 de septiembre de 1904- 12 de diciembre de 1972). Fue alumno de José Gaos y de Juan David García Bacca.

⁶³ De la página 117 a la 173 del libro.

Tanto en su primer ensayo como en su libro sobre los aztecas, Vaillant encuentra grotesca la religión, cuyos numerosos motivos empañan las limpias líneas de las proporciones básicas; pero ya en *The Aztec* no la separa del arte y en el florecimiento de la cultura, segunda mitad del siglo XV, opina que la **artesanía** se convirtió en un gran arte religioso. De todos modos, la escultura azteca carece del suave emocionalismo que tiene la nuestra, es repulsiva, tenebrosa y nos causa un efecto depresivo. Pero señala tres obras: *Coatlicue*, tenebrosa y aterradora, que concentra “los múltiples horrores del universo”, el *Calendario* y el *Vaso de Tizoc* (Fernández, 1954: 189).

Aquí se puede observar que menciona esta palabra solamente al comentar las ideas de Vaillant; en tal circunstancia, su utilización fue a modo de observación de lo que aquel dijo, más que como una afirmación del propio Fernández. Esta cita se presenta en un subapartado llamado “Crítica del proceso”,⁶⁴ donde emprende una revisión crítica de los postulados teóricos que en párrafos anteriores describió de cada uno de los teóricos (nacionales y extranjeros).

3.2: ¿A qué se refieren estas menciones de artesanía en México?

Es sugestivo la aparición de artesanía en estos escritos y en este periodo. Seguramente habrán otras, pero hasta ahora solamente se han encontrado estas. Evidentemente se trata de un contexto en el que la fecha –entre 1946 y 1952–, el tema –lo indígena (prehispánico y actual)— y el género discursivo –libros de investigaciones académicas– son similares. De alguna manera, Toscano y Fernández están reflexionando sobre las cualidades, el valor, estética, de las obras arqueológicas de la América precolombina; mientras que Daniel Rubín lo hace sobre las obras del indio contemporáneo; los tres enmarcados en el contexto mexicano.

Toscano está manifestando su punto de vista sobre las figuras arqueológicas de cerámica encontradas en la zona tarasca que, con base en una hipotética división entre lo noble y lo popular, conjetura que estas figuras las produjo el sector popular, para el consumo del mismo sector popular, porque reproduce escenas populares, con un estilo popular. Por su

⁶⁴ De la página 175 a la 199 del libro.

parte, Fernández está dialogando con los autores internacionales que han hablado del arte indígena prehispánico, como John Lloyd Stephens, Herbert J. Spinden, Marshal H. Saville, Paul Westhein, Thomas Athol Joyce, George C. Vaillant, Sylvanus G. Morley, George Kubler, Miguel Solá, Pál Kelemen, José Pijoán, entre otros. Rubín de la Borbolla, en su primer escrito aquí presentado, está justificando la importancia de la exposición, ensalzando cualidades de las piezas y de las personas productoras; sin embargo, ya emplea a la palabra artesanía como *Referente* de la actividad, no de la obra, tal como se verá en sus escritos sucesivos.

Puede aseverarse que el uso de la palabra o categoría de artesanía, en este caso, fue una influencia de los autores internacionales que la emplearon para distinguir ciertas cualidades de los objetos a los que se referían; evidentemente que lo hacían desde sus propios prejuicios jerárquicos, artísticos o estéticos, que los teóricos mexicanos estuvieron o no de acuerdo. Justino Fernández, por ejemplo, manifestó una postura más o menos distinta respecto al arte indígena antiguo:

En cuanto al arte indígena antiguo cabe aclarar que sus grandes expresiones, aunque anónimas en cierto grado, no son de creación popular en estricto sentido, porque expresan la ciencia y las creencias, los mitos pulidos y elaborados por los sacerdotes y dirigentes del pueblo; significan una conciencia profunda de sentido histórico, dentro de la esfera de las culturas antiguas mexicanas, por usar un término general. No hay arte popular en ellas que sobrepase la gran concepción de Teotihuacán; ni obra popular, figurilla de barro u otro objeto popular, que tenga la belleza reveladora de un sentido cósmico como lo tiene Coatlicue. Las obras de arte antiguo no son populares, expresan los más altos sentimientos, elaboraciones intelectuales e imaginativas de los sacerdotes y dirigentes de la cultura indígena en sus niveles más elevados y tienen todas aquellas características que hacen autentica la belleza del gran arte (1954: 47).

Se observa que Fernández asume una postura distinta a quien cataloga como artesanía o como arte popular a las obras prehispánicas, dando razones para que se le valide como arte (indígena), haciendo una reflexión muy particular.

El desacuerdo no está entonces en cuanto a la jerarquización, sino en cuanto a la catalogación de las manifestaciones culturales dejadas por las sociedades prehispánicas. En tal situación, puede decirse que la postura recalcada por Fernández, se contrapone a la postura de Toscano y de George Vaillant. Recuérdese que Vaillant consideró que el arte prehispánico era una artesanía, más que arte, básicamente por tener una *función* religiosa (Fernández, 1954: 140).

Esta misma lógica de diferenciar rangos artísticos, se usó para tratar de ‘medir’ las obras efectuadas en el presente. Así Fernández dice lo siguiente:

Pienso, además, que no obstante todo lo atractivo y revelador que sea el mejor arte popular –pensemos en Santa María Tonantzintla–, sus bellezas y revelaciones nunca sobrepasarán las de lo mejor del arte –pensemos en Tepotzotlan, para hacer posible un paralelo– funcionando en plena conciencia histórica. Otra prueba: ¿hay algún arte popular que sobrepase, o quizá mejor, que se acerque a la belleza y revelaciones que contiene la Capilla Sixtina? Y una más: ¿hay arte popular o pintura de caballete que alcance el poder emocionante, sugestivo y significativo del Salón de Actos de Chapingo, pintado por Rivera? (1954: 47).

Existe pues una aceptación en cuanto esta jerarquización de las artes, que Fernández asume como una cuestión subjetiva, sobre todo de la belleza.⁶⁵ Esta perspectiva la supuso para el arte indígena prehispánico, pero también la utilizó para emprender la revaloración del arte popular:

La cuestión relativa al ‘arte popular’ comienza por su estimación desde el punto de vista del ‘arte puro’, porque en tiempos recientes se le han encontrado valores formales provechosos para algunas corrientes del arte actual, pero, también en otros sentidos más amplios han venido a coincidir los intereses de los artistas de nuestro tiempo con los de los creadores de aquel arte. Sólo en tiempos recientes ciertas expresiones espontáneas han sido estimadas como arte, si bien ‘popular’. Por otra

⁶⁵ Sobre la belleza, este filósofo declara lo siguiente: “La belleza es objetiva en cuanto que se encuentra en forma derivada en la obra de arte y es subjetiva porque es creada por el artista y percibida o recreada por otro sujeto, el espectador-actor” (Fernández, 1954: 30).

parte se han estimado esas expresiones en el mismo nivel de otras que siempre se han tenido en la categoría del arte (Fernández, 1954: 45).

Se nota una incipiente inquietud por dejar de aglutinar o de generalizar, y tratar de distinguir diferencias dentro de las categorías, con la finalidad de ser más minuciosos en las catalogaciones y en las tasaciones, lo cual se percibe como un factor por resolver en el futuro: “quizá un genio sería capaz de inventar nuevos conceptos que diesen cuenta de los más finos distingos, pero como no hay que hacerse ilusiones en esto, tratemos de ponernos en camino como somos” (Fernández, 1954: 26). A pesar de aceptar que faltan nuevos conceptos, él mismo expone una serie de elementos a distinguir dentro del arte popular:

El arte popular, como en el arte a secas, existen también niveles y calidades que no se pueden ignorar; no es igual un jarrito preciosamente decorado que una formidable máscara ritual o que una pintura o escultura religiosa. Hay expresiones del arte popular que alcanzan una emoción y una significación trascendental que no dejan lugar a duda de su calidad estética, es decir bella en el pleno sentido de la palabra y reveladora de intereses vitales y mortales en el pleno sentido de su función. Lo equívoco, me parece, es considerar en el mismo nivel y cortar con el mismo rasero todas las expresiones populares por el hecho de serlo; la manía de poner etiquetas a todo lleva a la incompreensión de todo. Es decir, que hay un gran arte popular y otros menores, según sus calidades y los intereses que expresan. Un jarro podrá ser bonito; una pintura, una escultura, un grabado, si alcanzan la calidad debida y son ricos en significaciones radicales de la existencia, serán bellos. Presentar el arte popular sin discrimen de categorías es un error y una injusticia o una inconciencia de sus valores (Fernández, 1954: 45).

Propone distinguir niveles y calidades dentro del arte popular, con la finalidad de hacer una mejor apreciación. Lo importante es que, aunque empleó un par de veces la palabra ‘artesanía’ en el libro de *Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo*, no existe dentro de su repertorio conceptual, ya que en sus demás obras⁶⁶ no la volvió a usar (aunque habrá quien

⁶⁶ Algunas de sus publicaciones son: *El arte moderno en México* (1937); *Prometeo: Ensayo sobre la pintura contemporánea*; *Gauguin, Matisse, Rousseau, Cezanne, Braque, Picasso, Dada, Dali, Rivera y Orozco* (1945); *Arte moderno*

diga que al hablar de *Arte Popular* ya está hablando de *artesanía*, pero recuérdese que en este trabajo se diferencia entre una y otra categorización, para enfocarse únicamente en la artesanía).

En cuanto a las *Asociaciones discursivas sobre artesanía*, los tres autores usaron la palabra artesanía de manera diferente; por ejemplo, Salvador Toscano usó el *Referente Temático* en alusión a las obras; pero no se alcanza a percibir su *Referente Esencial*, lo que sí es claro es su *Referente Derivado*: lo indígena prehispánico –por la temática tratada en su artículo– y lo popular –por las alusiones a los *Referentes Particulares*: “corcovados, mujeres que peinan sus cabelleras, guerreros empuñando macanas, combatientes armados de grandes escudos, tocadores de tambores, sonajeros, saltimbanquis, mujercitas peleando, caciques con sus grandes abanicos, mujeres moliendo tortillas, caciques de lujosos atavíos, guerreros con piedras arrojadizas” (Toscano, 1946: 27)–. Daniel Rubín de la Borbolla emplea la actividad como su *Referente Temático* de la artesanía, concretamente la alfarería; lo tradicional como su *Referente Esencial*; y lo popular como su *Referente Derivado*. Por su parte, Justino Fernández toma como *Referente Temático* a la obra; como *Referente Esencial* a lo utilitario; y como *Referente Derivado* a lo indígena prehispánico. Al respecto véase la siguiente tabla.

Tabla 20: Primeras Asociaciones Discursivas de Artesanía
Primeras Asociaciones Discursivas sobre Artesanía en México

AÑO	TEXTO	AUTOR	REFERENTE TEMÁTICO	REFERENTE ESENCIAL	REFERENTE DERIVADO
1946	<i>Arte precolombino del occidente de México</i>	Salvador Toscano	Obra	¿?	Lo indígena y lo popular
1950	<i>Exposición de Arte popular mexicano</i>	Daniel Rubín de la Borbolla	Actividad	Lo tradicional	lo popular
1954	<i>Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo</i>	Justino Fernández	Obra	Lo utilitario	Lo indígena prehispánico

Fuente: Elaboración propia.

y contemporáneo en México (1952); *Coatlícue: estética del arte indígena antiguo* (1954); *El hombre: estética del arte moderno y contemporáneo* (1962); “Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días” (1958).

3.3: Alusiones al artesano

Al hacer una rememoración histórica más allá de la década de los cuarenta, se diluyen las posibilidades de encontrar otras menciones de ‘artesanía’ en los textos publicados entonces; sin embargo, se encuentran algunas palabras que pueden considerarse como sus antecedentes, como por ejemplo: ‘artesano’, ‘artesanal’, ‘artesanado’. Para hacer visible esto, hagamos una retrospectiva general, indagando en algunos de los autores que usualmente se mencionan como discursantes sobre la artesanía, partiendo de los últimos años de la década de 1940 hasta 1916.⁶⁷

3.3.1: *Manuel Toussaint*

Es tan poco el uso de la palabra ‘artesanía’ hasta antes de la década de los cincuenta del siglo XX, que Manuel Toussaint,⁶⁸ en su escrito *Arte Colonial en México*, publicado por primera vez en 1948, en el capítulo XX: “El arte popular en México”,⁶⁹ no la empleó, tampoco la de ‘artesano’. Sin embargo, sí reflexiona sobre la manera en que se está catalogando o clasificando a eso que él llama ‘*Supervivencias indígena*’, que entiende como parte del arte popular:

Intentaremos sujetarlo a la clasificación que hemos seguido para el arte no popular, mas no estamos seguros de no provocar interferencias: es que es el arte algo tan movedizo, tan vivo, tan gelatinoso a veces, que, so pena de incurrir en la más crasa pedantería, nadie puede dictatorialmente marcar categorías (Toussaint, 1962: 205).

En esta frase se intuye que tal vez el autor hace esta reflexión bajo la posibilidad de ser criticado por proponer un modo propio de clasificación del arte popular, ya que lo subdivide

⁶⁷ Aunque se trata de un análisis histórico, se ha decidido retroceder temporalmente de 1948 a 1916 por tres razones: a) para sellar simbólicamente a la década de los cuarenta y cincuenta del siglo XX como una etapa importante en el uso de la artesanía en México; b) porque no hay una fecha específica del uso de las palabras hermanadas con la artesanía, como artesanal o artesanidad, por lo cual no hay una fecha de donde iniciar una rememoración normal; c) para asentar que el tema importante en esta investigación es la artesanía y no sus palabras hermanadas.

⁶⁸ Manuel Toussaint fue fundador del Instituto de Investigaciones Estéticas, en 1935, “la que en un principio se llamó Laboratorio de arte” (Fernández, 1962: Advertencia).

⁶⁹ De la página 202 a la 212 del libro.

en tres: “I: *Supervivencias del arte indígena*, II: *Manifestaciones del arte popular*, III: *Imitación popular de obras de arte no popular*” (Toussaint, 1962: 204).

Este autor, de alguna manera fue otro que puso las bases teóricas de lo que es al arte popular; por ejemplo, dice que “*La manifestación artística que se ha llamado popular es algo que data de nuestros días [...], se ha apreciado esta corriente y se le ha dado todo su valor positivo*” (Toussaint, 1962: 202); además opinó que hay la necesidad de estudiarlo, porque “*no se ha escrito hasta ahora un estudio que satisfaga las necesidades, ya no del crítico, sino del simple espectador o coleccionista*” (Toussaint, 1962: 203). Y una idea que puede adjuntarse a él es que son “*creaciones inconscientes del propósito artístico puro*” (Toussaint, 1962: 203), es decir, que “*en el arte popular el creador es inconsciente, pero el contemplador aprecia y realza la obra*” (Toussaint, 1962: 203), suponiendo con esto que “*el contemplador, al apreciar el mérito de la creación que su autor no puede apreciar, es el verdadero creador de la emoción de arte y por tanto de la obra de arte en cuanto tal*” (Toussaint, 1962: 203).

3.3.2: **Alfonso Caso**

En su artículo de 1942, llamado “La protección de las artes populares”, no emplea la palabra ‘artesanía’, ya que normalmente emplea dos frases principales: ‘arte (s) popular (es)’ e ‘industria (s) popular (es)’;⁷⁰ lo que sí menciona es la palabra ‘artesano’, por lo menos dos veces. La primera mención aparece en el siguiente fragmento: “Los motivos de las artes populares genuinas son inventados por los mismos artistas o transmitidos por tradición y modificados no por copia servil de un nuevo modelo, sino por la nueva inspiración que recibe y siente el artesano al impulso de su experiencia diaria” (1942: 224).

Otra mención sobre artesano se encuentra en la siguiente cita:

⁷⁰ En este escrito trata de ejemplificar la diferencia entre arte popular y la industria popular: “*Conviene distinguir desde luego, como un complemento de lo que ha de entenderse por arte popular, las manifestaciones de éste y las de las industrias populares. Hay evidentemente una producción popular que no persigue fines estéticos y que tiende simplemente a satisfacer las necesidades de la población indígena y en algunos casos de toda la población. El buen gusto innato del indio o el mestizo, hace que algunas veces estos productos, puramente utilitarios, tengan un sello de originalidad y de simplicidad que los transforman en objetos de arte; pero en la gran mayoría de los casos, son simplemente objetos útiles que no tienen un valor estético. Podemos citar como un ejemplo típico de esta industria, la fabricación de objetos de palma, sombreros, petates, etc., o bien la fabricación, aunque en muy pequeña escala, de telas lisas tejidas; la de instrumentos de piedra; metate y molcajete, etc.*” (Caso, 1942: 221).

La concentración de los objetos de arte popular en grandes tiendas bien surtidas y con un capital suficiente para esperar la compra del consumidor, ha sido benéfica para las artes populares desde el punto de vista económico, pues ha elevado los precios de los productos y ha extendido el mercado, pero en cambio en muchos casos ha sido fatal por lo que se refiere a la conservación del estilo, porque los comerciantes han hecho sugerencias a los productores sobre cómo deben modificar en tal o cual sentido sus productos y han admitido también encargos, hechos según el mal gusto del consumidor y no según el buen gusto del **artesano**⁷¹ (1942: 225-226).

Hace estas menciones dentro de su discurso donde trató de relativizar posibles diferencias entre obras hechas por indígenas y obras hechas por la población popular, declarando que el arte popular no es únicamente indígena, con lo cual dio la pauta para advertir la existencia de un *Arte* que es producto de la mezcla entre la sociedad común: el *popular mexicano*.

Diez años más tarde, otra mención sobre artesanos hecha por el mismo autor se encuentra en el artículo ‘El arte popular mexicano’ (1952):

Por supuesto que existe también la preciosidad en el arte popular mexicano: la pintura miniaturista y cuidadosa de las lacas de Pátzcuaro, con sus estilos rococó del siglo XVIII o románticos del principio del siglo XIX; la fabricación de las joyas de filigrana de oro y plata de gusto barroco, que algunas veces degenera en preciosismo, y algunos otros productos, son el resultado de un arte de **artesanos** que continúan viejas tradiciones españolas y mexicanas (Caso, 1952: 232-233).

Evidentemente, es una mirada positiva, porque equipara la obra popular con el arte y al artesano con el artista. Consecuente con el uso de sus ideas y de sus palabras, este autor vuelve a aludir al ‘artesano’ en dos ocasiones, en un pequeño escrito de tres páginas, escrito en 1962, publicado en la revista *Artes de México*, titulado “El sentido del arte popular”:

⁷¹ En este subapartado también marco en negritas las palabras artesano, artesanales y artesonado, con el objetivo de enfatizar su presencia en cada fragmento citado.

Al publicar este Catálogo, rendimos tributo a los modestos y anónimos **artesanos** que han logrado realizar tan hermosas obras de arte con tan humildes materiales y técnicas primitivas, y aunque es verdad que el arte popular mexicano no es exclusivamente de manufactura indígena, es indiscutible que hay una fuerte y permanente influencia del gusto indígena en la forma y el color de los productos populares (Caso, 1962: 1-2).

En la otra mención dice lo siguiente:

Un arte tan variado en sus formas y materiales, tan rico en su expresión, tan profundamente autentico y personal, no podía desaparecer y si influyó en los estilos plateresco y churriguera de la arquitectura y en la escultura y la pintura formal, tuvo más libertad de expresión en la imaginería popular y en las creaciones de los **artesanos** (Caso, 1962: 2).

A pesar de que pasaron varios años y que en los sesenta es ya usual la palabra artesanía, de alguna manera es constante en su discurso, tanto en ideas como en sus sentidos, sin llegar a emplearla. Es hasta 1968, en su artículo “Preparación de técnicos para el desarrollo de la comunidad”, que la menciona:

De economía tenemos un curso teórico general, complementado con el de historia de las doctrinas sociales y económicas, un curso general sobre investigación de los recursos agrícolas, forestales, animales y de **artesanías**; terminando esta preparación con un curso de organización económica de la comunidad (Caso, 1968: 78).

En el mismo documento, dos páginas después, la repite al enumerar la lista de materias que se impartieron a los técnicos que el Instituto Nacional Indigenista (INI) capacitó para trabajar en los pueblos indígenas. A continuación, se redacta toda la currícula para mejor panorama de la evidencia:

	<i>Horas</i>
<i>1er semestre</i>	
Historia del indigenismo	10
Antropología social	62
Doctrinas sociales y económicas	48
Economía política	48
Principios de derecho	40
Etnografía de México	42
<i>2° semestre</i>	
Indigenismo	10
Antropología social aplicada	60
Investigaciones sobre recursos	60
Derecho constitucional y administrativo	60
Administración "A"	20
Educación	40
<i>3er semestre</i>	
Encuesta antropológica "A"	48
Agricultura	30
Planeación arquitectónica	12
Zootecnia	20
Silvicultura y ley forestal	30
Derecho penal y procedimiento	30
Derecho agrario y procedimiento	30
Administración "B"	30
<i>4° semestre</i>	
El director y el subdirector	12
Organización del INI	6
Encuesta antropológica "B"	24
Organización social de la comunidad	48
Organización económica de la comunidad	48
Artesanías	18
Salubridad	48
Caminos	12

(Caso, 1968: 80).

Todo indica que, por el lugar donde se ubicó la enseñanza de *Artesanía*, se trata de un tópico complejo e importante, que se impartirá hasta el último semestre junto con temas relacionados con la comunidad (organización social y económica) y con el INI (organización). Nótese que en este listado en ningún momento empleó Arte popular (situación que se repite en el resto del contenido de su escrito), por lo cual es posible que haya usado artesanía como sinónimo de arte popular.

3.3.3: *Miguel Othón de Mendizábal*

Por esta misma fecha se encuentran otros registros, como el del antropólogo Miguel Othón de Mendizábal, en su artículo "La evolución de la industria textil"⁷² (1946),⁷³ donde emplea una vez la palabra 'artesano' (página 341) y dos veces la de 'artesano' (páginas 343 y 345):

⁷² De la página 339 a la 345, del libro "Obras Completas" tomo III, editado por la editorial Talleres Gráficos de la Nación.

⁷³ Artículo presentado dentro del tercer tomo de los textos compilados, y publicado un año después de su muerte (1945). Por lo cual es probable que este escrito haya sido escrito antes de esta fecha.

En las ciudades populosas, en las que una división progresiva de trabajo había dado nacimiento a numerosas actividades especializadas, incluso a un verdadero **artesanado**, el comercio de las mantas y demás artículos textiles eran muy importantes y los comerciantes dedicados a este trato tenían agentes que recorrían los “tianguis” de los poblados rurales, para trocar diversos productos agrícolas y manufacturas por los excedentes de la producción textil doméstica, lo cual dio nacimiento a una verdadera industria familiar que ha llegado hasta nuestros días y que tiene aún gran vitalidad en algunas regiones del país, a pesar de la competencia de la gran industria (1946: 341 y 342).

En la siguiente cita se puede observar el uso de la palabra “artesanales”, una palabra relacionada actualmente con la artesanía:

Después de la conquista de Tenochtitlan, que sometió al dominio español gran parte del territorio del centro y sur de México, terminadas las conquistas sucesivas de la Huastecapan, la Mixtecapan, la Zapotecapan y de los demás Estados políticos que existían a principios del siglo XVI en nuestro actual territorio, la producción textil indígena no sufrió modificaciones importantes, ni en su técnica, ni en su volumen, pues los tributos del Rey y de los ‘encomenderos’ siguieron durante muchos años pagándose, en parte, en tejido de algodón e ixtle, pero la rápida reproducción del ganado lanar, descendiente de las magníficas razas merinas de España traídas al efecto, permitieron el establecimiento de los primeros talleres **artesanales** españoles, de tejedores de lana, que en poco tiempo se convirtieron, rompiendo las ordenanzas del respectivo gremio, en grandes talleres que, con el nombre de obrajes y alcanzando en ocasiones la magnitud de verdaderas fábricas, funcionaron durante toda la época colonial (1946: 343).

En el fragmento que sigue, Miguel Othón emplea nuevamente la palabra artesanos:

Pero el alto precio que alcanzaban estos artículos en los lugares de consumo, por los elevadísimos fletes, los diversos y complicados gravámenes y las numerosas participaciones de intermediarios, limitó sus consumidores a sólo los individuos de las clases privilegiadas, españoles y criollos ricos, quedando a la industria colonial

(obrajes y **artesanos**) y a la industria domestica indígena, el amplio campo popular [...] (Othón, 1946:345).

3.3.4: *Justino Fernández*

Otro ejemplo se ha encontrado en el libro *El arte moderno en México*, escrito por Justino Fernández, desde el año de 1937, concretamente en el capítulo de “Las artes populares”, utiliza seis veces la palabra ‘arte popular’ y diez y seis veces la palabra ‘industria’ (fenómeno literario muy similar al del pintor Gerardo Murillo, dieciséis años antes, como se verá más adelante), tres menciones de ‘artistas’, y solamente una vez la palabra ‘artesano’, manifestada en un apartado llamado “Las Figuras de Cera”:

Una manifestación muy interesante del arte popular son las figuras de cera, que los **artesanos** mexicanos ejecutan con una habilidad y sentido artístico extraordinarios, dentro de una tendencia realista. El antecedente de estas figuras son los retratos en cera que solían hacerse a principios del siglo XIX, en medallones generalmente, y cubiertos con un cristal de forma convexa. Se conservan algunos firmados por José Francisco Rodríguez, cuyos trabajos pertenecen a las primeras décadas del siglo. En el Museo Nacional de México pueden verse algunos de estos retratos, entre otros el de don José María Morelos (Fernández, 1937: 372).

3.3.5: *Gerardo Murillo*

A medida que nos vamos acercando a los inicios del siglo XX, al igual que la palabra ‘artesanía’, la de ‘artesano’ también va siendo cada vez menos utilizada. Así, por ejemplo, en el escrito del libro *Las artes populares en México* (1921) de Gerardo Murillo, se encontraron dos menciones de esta palabra: “Los sarapes que se fabrican en Guadalajara están hechos sobre el tipo de Xocotepec, por **artesanos** de este pueblo que se han establecido en la capital de Jalisco, en las callejuelas del barrio de San Juan de Dios” (Murillo, 1921: 98). (Capítulo XVII: *Hilados, tejidos y deshilados*, Segundo tomo, 1922:12).

Esta cita se dio en el *cotexto* del *Capítulo X* del libro, donde se describieron diferentes tipos de objetos hechos de tela. Después, en el *Capítulo XI*, donde aborda el tema de la orfebrería, mencionó lo siguiente:

Los **artesanos** que hace 20 o 30 años, tal vez más, formaban una clase importante en algunas regiones de la república que se dedicaba a labrar el oro y la plata o a hacer joyas, ha ido desapareciendo lentamente al empuje del industrialismo moderno que ha impuesto por todo el país las joyas elegantes venidas de París, las joyas estándar de Nueva York o Chicago y las baratijas que en ciudades y pueblos de toda la república venden los comerciantes turcos o los siriolibaneses (Murillo, 1921: 105). (Capítulo XVI: ORFEBRERIA, primer tomo, 1922: 289)

Lo sorprendente es que solamente fueron dos evocaciones de esta palabra, dentro de las 136 páginas, para aludir a las personas que crearon lo que él nombró como *industrias populares*, *industrias indígenas*, *arte popular*, *arte vernáculo*, *manufacturas*, *artefactos* o *productos*. El escrito de Murillo nos permite corroborar que, a principios del siglo XX, las palabras preferidas para nombrar objetos hechos eran arte (s) popular (es) o industria (s) popular (es).

3.3.6: *Manuel Gamio*

Otro escrito de principios del siglo XX es *Forjando patria* (1916), de Manuel Gamio, aunque es un documento que reflexiona sobre la cultura mexicana, contiene capítulos dedicados al arte: Capítulo IX: “La obra de arte en México”,⁷⁴ Capítulo X: “El concepto de arte prehispánico”,⁷⁵ Capítulo XI: “El arte y la ciencia después del movimiento independentista”,⁷⁶ Capítulo XII: “La dirección de las Bellas Artes”,⁷⁷ etc.; donde se emplearon básicamente dos tipos de palabras: ‘arte popular’ e ‘industria (s)’; sin referencia alguna a ‘artesano (s)’ o ‘artesanía’. Por esto último, decimos que es falso que se diga que “Gamio unió definitivamente el concepto de artesanía con arte popular e indígena” (Mosquera, 1994: 207).

Sin embargo, sí emite ciertas ideas sobre un posible arte nacional, que posteriormente otros teóricos y gobernantes darán continuidad, así dice que:

⁷⁴ En este capítulo, el autor propone una subdivisión del arte en tres tipos: 1° Obra artística prehispánica, 2° Obra artística extranjera, 3° Obra artística de continuación (Gamio, 1916: 37). De la página 37 a la 39 del libro.

⁷⁵ De la página 41 a la 46 del libro.

⁷⁶ De la página 47 a la 49 del libro.

⁷⁷ De la página 51 a la 52 del libro.

Parece aventurado clasificar las manifestaciones artísticas existentes en México [...] pues además de ser varias de ellas poco conocidas, difieren entre sí en cuanto a origen cultural, carácter, técnica y valor simbólico. Sin embargo, conociendo ligeramente las características del arte occidental, analizando los antecedentes artísticos prehispánicos y determinando la resultante o resultantes de las influencias mutuas de esas manifestaciones, puede hacerse la siguiente clasificación provisional, la que sin pretensión alguna exponemos ante la crítica a fin de corregirla posteriormente: 1º Obra artística prehispánica, 2º Obra artística extranjera, 3º Obra artística de continuación [...], 4º Obra artística de reaparición [...] (Gamio, 1916: 37).

Por esta razón, sus ideas son parte del discurso que ahora se tiene sobre la artesanía, sobre todo en lo relativo a lo indígena, al cual lo asocia con un “problema” (Hers, 2017: 33), “tal actitud despectiva está en concordancia con las convicciones evolucionistas que marcan profundamente sus ideas y acciones y siguen sólidamente arraigadas en la antropología actual, en particular en la arqueología (Hers, 2017: 54).

Este mismo autor usa la palabra ‘chucherías’, pero solamente como crítica a quien utiliza esta catalogación: “Nuestros escultores que en Guadalajara, en México y en otros lugares hacen estatuillas de barro y cera o vasijas típicamente decoradas, son los verdaderos escultores nacionales, por más que el vulgo considere tontamente, su obra como curiosa chuchería” (Gamio, 1916: 98).

Se refiere al vulgo, como la fuente de esta catalogación; contrario a lo que afirmó Manuel Toussaint, cuando dijo que “por no ser académicas, habían sido rechazadas al campo de las curiosidades” (1948: 204). Asunto que posteriormente Patricia Ovando Shelley adjudicará al uso lingüístico de viajeros e intelectuales del siglo XIX.

3.4: Artesanía en los diccionarios del siglo XIX

Al hacer una inspección de las definiciones sobre artesanía en diccionarios, se encontró que en el siglo XIX aún no se incluye dicha palabra; por ejemplo, en el *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*, escrito por Vicente Salvá (1846), se halló solamente la definición de Arte:

ARTE. m y f. Conjunto de preceptos y reglas para hacer bien alguna cosa. Divídase en ARTES liberales y mecánicas. [...] Todo lo que se hace por industria y habilidad del hombre, y en este sentido se contrapone a naturaleza [...] El libro que contiene los preceptos de la gramática latina [...]. Quien tiene arte va por todas partes. ref. que enseña cuan útil es saber algún oficio para ganar de comer. [...]. ARTES LIBERALES: Aquellas en que tiene más fuerte el ingenio que la práctica y el ejercicio de la mano. Artes liberales, ingenuae. NOBLES O BELLAS ARTES. Las que tienen por inter el diseño o dibujo, como la pintura, la arquitectura y la escultura (1846: 103).

Es importante notar que dentro de esta definición está incluida la definición de Artes mecánicas, pero no las define; aunque puede hacerse la suposición de que entiende como tal al arte de “la práctica” y del “ejercicio de la mano”, dado que las Artes Liberales son “Aquellas en que tiene más fuerte el ingenio que la práctica y el ejercicio de la mano”.

Otro diccionario es el DICCIONARIO NACIONAL de Ramón Joaquín Domínguez, escrito en Madrid en 1847, donde también contiene solamente la palabra Arte:

ARTE. s.f. Conjunto de preceptos y reglas para hacer bien alguna cosa. [...] Se dividen en liberales y mecánicas; las primeras exigen con especialidad la acción del entendimiento; las segunda el preferente auxilio corporal; si bien aquellas y estas requieren ambas cosas, generalmente consideradas. Entre las artes liberales han merecido la honorífica distinción de nobles o bellas, la pintura, la escultura, arquitectura y música, a las que añadimos nosotros con indisputable derecho la más sublime de todas, esto es, la literatura. [...] Toda obra o cosa en que interviene el saber, industria y habilidad del hombre; en cuyo sentido es contraposición de la palabra naturaleza, aunque siempre significativa de modificaciones suyas, u operadas por el ingenio humano en la dúctil materia elaborable. [...] Por arte de birlibirloque: por medios ocultos o extraordinarios, sin saberse como ni de qué manera etc. [...]. La mayor parte o muchas de las artes mecánicas se denominan oficios (1847: 181).

Evidentemente dice casi lo mismo y repite algunas de las frases que el anterior. En cuanto a las artes mecánicas, señala que la caracteriza “el preferente auxilio corporal”, aunque admite que las Artes Liberales y las Artes Mecánicas “requieren de ambas cosas”. Y lo más

importante que menciona es que “la mayor parte o muchas de las artes mecánicas se denominan oficios”. Este último dato resulta de suma importancia porque ahora los oficios son parte de lo que se tiende a denominar como artesanía; por tanto, para esta fecha aún no es posible hablar de la existencia todavía de la palabra artesanía.⁷⁸ Por lo anterior, podemos decir que no es posible afirmar que “la artesanía es una palabra inventada cerca de la invasión española de América, que se usó para designar lo que los miembros de los gremios urbanos vendían en el mercado” (Mosquera, 1994: 224).

3.5: Reedición bibliográfica y artesanía

El hecho de que antes de 1946 aún no se manejara masivamente la palabra artesanía en el ámbito académico e intelectual en México, dio como resultado que libros que se publicaron a principios del siglo XX, emplearan otras palabras a la artesanía, pero en su reedición ya la aprovecharon. Es el caso de la novela: *El callado dolor de los Tzotziles*, escrito por Ramón Rubín, en 1948, por ejemplo, en la segunda edición de 1957 dice:

Camino del 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. Con el producto de la venta de su mercancía compraron y traían un poco de sal de Ixtapa (Rubín, 1957: 39).

Ya para la reedición de 1994, efectuada por el Fondo de Cultura Económica, junto con otras modificaciones, apareció la palabra artesanía:

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

⁷⁸ No hay que confundir entre la existencia de la palabra artesanía con la existencia de sus *Referentes*, porque es aquí donde algunas investigaciones la han omitido o analizado desde otra perspectiva. Como tal, podemos citar “La artesanía de México. Mutación y adaptación de un concepto”, escrito por Diana Isabel Mejía Lozada (que se analizará en próximos capítulos).

la venta de su *artesanía* compraban y traían un poco de sal de Ixtapa (Rubín, 1994: 24).

Como se observa, la palabra artesanía sustituyó la de *mercancía*. Por otro lado, en aquella segunda edición ya se empleaba la palabra artesano:

El casco donde se cobijaban las maquinarias que intervenían en el beneficio del grano formado por amplias casas de material y láminas. Y los grandes patios donde estaban los silos, los depósitos para humedecer y los secaderos, verdeantes bajo la pátina formada por la pertinaz llovizna, servían de eje al extenso poblado, cuyos vastos jacalones, modestas casitas y míseras chozas que ofrecían albergue a los **artesanos** y a la peonada, se apiñaban en torno buscando su protección (Rubín, 1957: 55 y 56).

En este sentido, la palabra artesano se refiere a los indígenas tzotziles en cuestión. Todo indica que en las reediciones hay una adecuación lingüística de los escritos a la moda expresiva, seguramente como una estrategia de comunicación con el lector del momento de la reedición, ya que como veremos más adelante, la artesanía como palabra se convirtió en una palabra importante en la comunicación y expresión de la sociedad mexicana de 1960 en adelante.

3.6: Comentario sobre el capítulo

Este repaso sobre las primeras menciones de artesanía en México es un esfuerzo por ir al origen de la palabra artesanía en México. Se trata de una primera inspección, por lo cual es muy probable que haya menciones de mayor antigüedad en el contexto mexicano a las que aún no hemos registrado.

En esta búsqueda hecha sobre los escritos que se publicaron antes de 1946, en general, corroboramos que ni Gerardo Murillo, Antonio Caso, Justino Fernández ni Miguel Othón de Mendizábal utilizaron la palabra artesanía, lo cual resulta relevante porque usualmente algunos teóricos conjeturan que estos personajes hablaron de artesanía desde principio del siglo XX. Lo que sí emplearon fue la de artesano, artesanado y artesanal, que aquí hemos incorporado a los registros, bajo el supuesto de que pueden ser consideradas como

antecedentes de lo que se usó posteriormente como artesanía, en alusión a ciertos fenómenos del sector popular de México.

Es notorio también que los autores que emplean la palabra artesano, pese a que el oficio artesanal es mayoritariamente femenino, no mencionaron a las “artesanas”, incluso en el escrito de Miguel Othón de Mendizábal, quien habló de la indumentaria textil indígena. Probablemente, para estos autores no era necesario referirse al artesanado en términos femeninos, ya que con la palabra artesano o artesanos ya estaban involucrando a la mujer; sin embargo, queda mucho por investigar al respecto, por lo cual se recomienda acudir a los escritos de la Dra. Vanessa Freitag (2016), quien atiende la problemática de la exclusión de género en el reconocimiento de la actividad artesanal, a profundidad,⁷⁹ incluso los escritos de Eli Bartra (2004).⁸⁰

En este primer momento, en lugar de la palabra artesanía se encontraron otras palabras o frases como arte popular, arte indígena y arte popular, concernientes a objetos artesanales; pero también se encontraron otras como industria popular, industria indígena, los cuales se asocian con las actividades artesanales. Este dato es importante porque una cosa es hablar de obras, mediante distintas categorías; otra, es emplear la palabra artesanía para referir a algún fenómeno del mundo.

Los primeros registros de la palabra artesanía se refieren a obras y a actividades, y ya hay indicios de las ideas que posteriormente se consolidarán alrededor de esta. Cuando se empleó como obra se alude a algo semejante a la obra de arte popular, y distinto al gran arte; y cuando se emplea como actividad, remite a algo distinto a la actividad industrial, y semejante a la producción de arte.

Se decidió hacer una exploración históricamente inversa, partiendo de la década de los cuarenta hasta 1916, con la finalidad de situar a esta fecha como la base de la investigación, dado que, desde nuestra hipótesis, es aquí donde aparecen los primeros usos en México de la palabra artesanía.

⁷⁹ Freitag, Vanessa, *et al.* (2016). “Mujeres y artesanías. Consideraciones sobre el trabajo artesanal”, en Ivy Jacaranda, et al. (2015). *Actores Sociales*. Editorial Fontamara/Universidad de Guanajuato. La introducción al libro se encuentra disponible en internet: [http://www.researchgate.net/publication/329829590_introduccion].

⁸⁰ Uno de ellos es del 2004: *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*.

A continuación, con la finalidad de seguir observando el comportamiento del uso de la artesanía en los documentos más actuales, se tomará una muestra bibliográfica que va de 1959 al 2010, y en cada caso concentraremos la mirada en las *Asociaciones y Referentes de artesanía*.

Capítulo IV:

BREVIARIO BIBLIOGRÁFICO SOBRE EL DISCURSO DE ARTESANÍA EN MÉXICO

En este capítulo se analizarán algunos documentos escritos de perfil académico, como libros, tesis y artículos, a partir de la década de los sesenta del siglo XX hasta el 2010, con la finalidad de tener un material de muestra sobre las *Referencias* directas sobre artesanía. Se importan dos tipos de contenido, uno donde el autor presenta su definición del significado o del sentido de la artesanía; y otro donde aparece solamente como palabra, esto para mostrar el entorno escritural (cotexto) donde se menciona y tratar de entender la lógica en esos usos particulares.

Aquí se entiende por *Breviario bibliográfico sobre el discurso de artesanía en México* al estudio breve de cada uno de los escritos donde se emplea la palabra artesanía, mediante la abstracción de los párrafos donde ella está en uso; con este conjunto de información se procede al reconocimiento del uso particular que le dio el/la autor/a del documento, mediante el comentario de las citas y la explicación del modo en que se usa esta palabra en cada documento e incluso en cada cita. El *Breviario* está gestionado de manera histórica y presentado cronológicamente; no es un estudio del contenido de cada libro, es un análisis del discurso en el uso de la palabra artesanía en cada escrito.

4.1: ¿Con qué Textos se construyó el *Breviario*?

El *Breviario* se construyó a partir de *Textos* que se eligieron con base en los resultados de las siguientes controversias: decidir si buscarla como categoría de un *objeto, actividad, proceso* o *producto*; si buscarla como *sinónimo de arte popular y arte indígena* o no; si buscarla como un asunto solamente *del indio* o como parte de la *clase baja y popular* de todo México; si buscarla como un elemento *artístico, tecnológico o cultural*; si ceñirse al discurso *oral, escrito, audiovisual*; si considerar los discursos que hay de ella en el ámbito *público* o solamente en el *académico*; si abordarla desde el ámbito *internacional* o acotarla a México; si rastrearla históricamente desde sus *inicios* en otros países o atenerse a la *aparición* en México; si ejecutar un abordaje investigativo de corte diacrónico o sincrónico.

Ante todas estas posibilidades, se decidió limitar la búsqueda a lo escrito en libros, artículos o tesis, que refieran a fenómenos de México, aunque sean autores extranjeros; concentrando la atención solamente en la palabra artesanía, para deslindar el estudio del *Arte popular*, *Arte indígena* y de otras categorías relacionadas; dejando abierto la posibilidad de su aparición, tanto como *objeto*, *actividad*, *proceso* o *producto*; y sin limitar sus posibilidades de semantización, tanto como arte, tecnología, cultura.

Con estas condiciones, se realizó el rastreo en bibliotecas virtuales de registros escritos de la artesanía, básicamente en documentos de corte académicos, pero solamente se importaron los documentos que tuvieran esta palabra en el título de la portada, o que tuvieran en su contenido una reflexión palpable sobre el concepto de artesanía. De esta búsqueda se encontraron *Textos Escritos* donde se alude directamente a fenómenos a los que se les nombra como artesanía, pero también donde se habla de otros temas y donde la palabra artesanía es solo un auxiliar lingüístico de alguna de las frases.

De los documentos encontrados, se tomaron por lo menos tres de cada década, con la finalidad de tener una muestra mínima de ella y estar en condiciones de notar características discursivas del período, que puedan dar razón de los posibles usos diferentes de artesanía en México, por lo menos en tres atributos: *Asociaciones*, *Referentes* y *Valoraciones* discursivas. En este capítulo revisaremos exclusivamente las *Asociaciones* y los *Referentes* discursivos de cada obra literaria.

4.2: La artesanía en la década de los sesentas del siglo XX

Analizando los materiales, se observa que a partir de los 60s el uso de la palabra artesanía ya resulta ser común dentro de los escritos de varios autores, con perfiles distintos como Daniel Rubín de la Borbolla (funcionario público), Isabel Marín de Paalen (funcionaria pública), Antonio Huitrón (Abogado), Juan Luna Cárdenas (ingeniero), Eutimio Tovar Rodríguez (estudiante de economía), entre otros.

Es relevante que para este momento, ya hay un uso indiferenciado de la palabra ‘artesanía’ con respecto a la frase ‘arte popular’, mientras que la frase ‘industria popular’ se diluyó junto con la de ‘arte indígena’, sobre todo en alusión a las obras creadas en el sector popular. Con el fin de entender un poco más sobre este fenómeno, a continuación se presenta una bibliografía significativa que muestra el transcurso utilitario y semántico de la artesanía

como parte de un discurso patente, donde no sólo se asocia con los *Referentes de artesanía* ya mencionados, sino con ideas más elaboradas, que se relacionan más con el contenido del documento en cuestión que sobre la artesanía. Por eso, para acotar el análisis a las *Asociaciones* y a los *Referentes de artesanía*, en cada documento analizado se le asigna un encabezado distinto al que le dio su autor, conforme a su uso lingüístico particular de la artesanía.

4.2.1: De las industrias populares a las artesanías

Daniel F. Rubín de la Borbolla⁸¹ es un autor que resulta central para distinguir el inicio del uso de las categorías, en este caso, la de artesanía. El ejemplo donde se observa claramente es en el borrador⁸² del *Reglamento* que redacta para el *Patronato de las artes e industrias populares*, que en 1959 realiza en manuscrito, y que en 1963 se oficializa como proyecto de acuerdo presidencial,⁸³ bajo el nombre de *Patronato Nacional de las artesanías y las artes populares*. Nótese entonces que en este documento se observa el paso de Industrias Populares a Artesanía (s), evidente en el nombre del *Patronato*.

Es de notar que en el manuscrito hace uso de la palabra artesanía en dos momentos; el primero lo hace en el inciso *III*, relativo a las funciones laborales del *supervisor*, quien dispondrá de las medidas “[...] que considere convenientes para la buena marcha del Museo y sus dependencias; hará con los técnicos necesarios las inspecciones técnicas a los museos regionales y demás dependencias para revisar las artesanías que se manejan, adquieren, fomentan, etc.” (Rubín, 1959: 15).

⁸¹ Daniel Rubín de la Borbolla Cedillo, nació en la ciudad de Puebla el 4 de junio de 1907 y falleció en la ciudad de México el 12 de diciembre de 1990. Su padre fue “el médico Juan Rubín, quien lo envió a estudiar a los Estados Unidos de Norteamérica con el renombrado científico checoslovaco-estadounidense Alex Hrdlicka, Jefe del Departamento de Antropología Física de la Institución Smithsoniana, impulsor de la corriente del difusionismo alemán, y con quien se especializó en anatomía comparada. Además, sus estancias en la ciudad de Washington le permitió acceder a importantes museos [...] El aprendizaje junto a ese brillante científico le tuvo que haber dado una disciplina de estudio y una metodología que fueron fortalecidas en la siguiente etapa de su preparación en Cambridge, Inglaterra, al lado de otro brillante investigador, el antropólogo Alfred C. Haddon, amigo de Hrdlicka” (Abraham, 2006)

⁸² Borrador o bosquejo facilitado en el *Centro Daniel Rubín de la Borbolla, A.C. Documentación e Investigación del Arte Popular y Artesanías*, el día lunes 11 de Noviembre de 2019.

⁸³ Para esta fecha, el presidente de la Republica era Adolfo López Mateos.

En otro momento, correspondiente a la fracción VII: *Encargado de Compras*, la usa diciendo que:

El encargado de la sección de compras hará las adquisiciones de objetos para su venta en el expendio, ciñéndose al programa general de fomento artesanal y al comercial, y de acuerdo a los presupuestos anuales y mensuales, las disposiciones del Director y particularidades de las ventas diarias y semanarias; controlará las entregas de mercancía y las remesas foráneas; hará que se marquen las mercancías y se lleven los controles necesarios; vigilará su conservación en las bodegas o depósitos; surtirá el expendio; formará y aumentará el directorio de artesanos y artesanías; preparará los documentos de compra y los firmará junto con los vendedores, los someterá a la aprobación del Director, a fin de que puedan ser pagados por el pagador; levantará los inventarios y ayudará a hacer los balances que sean necesarios y colaborará con los auditores para que se faciliten los datos que necesiten; presentará al Director un reporte diario del monto y diversidad de mercancías que se obtengan, y uno mensual; acordará con el Director y participará en todas las juntas a las que se le cite (Rubín,1959: 16).

Ante la presencia cada vez mayor de esta palabra, el autor considera a las tres categorías (industrias populares, artesanías y artes populares) y a definirlas o, por lo menos, diferenciarlas. Por ejemplo, en su escrito inédito “*Consideraciones y sugerencias para desarrollar las artesanías y las artes populares*”,⁸⁴ dispone un capítulo que llama: “*Algunas de las características de las artesanías que las hace diferentes de las industrias*”, donde no deja claro las diferencias, sino que únicamente proporciona datos numéricos, sin decir mucho sobre los elementos distintivos de cada una:

Por las características arriba citadas de las artesanías y las artes populares, puede decirse que los 21.7 millones de personas consideradas como económicamente inactivas, por lo menos seis millones de ellas son artesanos artistas. Pues de los 9.2

⁸⁴ Artículo facilitado en el *Centro Daniel Rubín de la Borbolla, A.C. Documentación e Investigación del Arte Popular y Artesanías*, el día lunes 11 de Noviembre de 2019. Es un escrito de 17 páginas, que no registra autor ni fecha, pero que en el Centro está archivado junto con documentos pertenecientes a este autor, correspondiente a los primeros años de 1960; sin embargo, es un dato que queda pendiente por investigar.

millones de mujeres en edad de trabajar que se dedican a quehaceres improductivos, es decir, a administrar el ingreso del esposo, e igualmente a 11.2 millones de niños menores de doce años, por lo menos 4 millones de mujeres y 2 millones de niños, o sea 6 millones de personas, se dedican a las artesanías o a las artes populares, directa o indirectamente. Es más, es frecuente encontrar que las mujeres son las verdaderas artistas y los niños los que vendrán a reemplazarlas.

Derivándose de aquí, la cuestión de cómo lograr mejorar las formas de producción y darles los medios y recursos que les permitan realizarse plenamente como artistas de las artes populares. Cuestión que implica la construcción de centros educativos donde enseñen aquellas disciplinas, como dibujar, diseñar, etc. que necesita el artesano.

Por su puesto que al lado de las artesanías y artes populares, existen algunas que son incosteables y no tienen interés para nuestros propósitos, como ejemplo podemos citar las siguientes: [...] 1.- Manufactura primitiva de cordel, mecate, reata y cordelillo de ixtle, lechuguilla y henequén [...], 2.- Manufactura primitiva de ayate de varios tamaños, de fibras de maguey [...], 3.- Escaleras, “burros” para planchar y escabeles hechos con hachuela [...], 4.- Lavaderos de madera de una pieza [...], 5.- Manta de algodón, cambayas baratas, servilletas, mantelería, etc. hecha en telar de pie movido a mano [...], 6.- El corte y cepillado grueso de madera para muebles hechos a mano [...], 7.- Lavado, desgrasado, hurdido (sic) e hilado de lana para sarapes y otros tejidos [...], 8.- La manufactura del rebozo corriente es incosteable en la forma en que actualmente se fabrica [...] (Rubín, s/f: 5 y 6).

En esta cita tan larga, lo que queremos destacar es la manera de acompañar la categoría de artesanía con la de artes populares, como si fueran diferentes pero contrarias a la industria, lo cual es denotado en otro subapartado del mismo escrito, que denominó “*Algunas diferencias entre el artesano y el industrial*”, y donde comenta algunas ideas más relacionadas al respecto:

El artesano, a diferencia del industrial, está más condicionado que el industrial al medio geográfico, ya que toma de la naturaleza las materias primas fundamentales para elaborar sus productos y aquellas otras para fabricar sus instrumentos de trabajo que le ayudan a producirlos. El industrial, en cambio, tiene que comprar tanto las

materias primas como los instrumentos de trabajo que requiere para transformarla en productos terminados. Lo cual significa, por lo que se refiere al proceso de producción, que mientras el industrial es consecuencia y fortalece a lo que se ha dado en llamar una economía de cambio, el artesano, por el contrario, es consecuencia y mantiene una economía de consumo [...] (Rubín, s/f: 8).

En comparación con aquellos primeros usos de artesanía de Toscano y Fernández, los escritos de Daniel Rubín presentan un discurso más objetivo y cuantitativo al emplear la artesanía, con la intención de dotarla de un sentido que le otorgue especificidad como categoría, aclimatándola al contexto mexicano, específicamente a lo indígena. Esto, con motivo de la influencia de la ideología del momento, recuérdese que “Alfonso Caso, entonces director del Instituto Nacional Indigenista (INI), le encomendó fundar el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares (MNAIP), [que] Rubín de la Borbolla lo diseñó, organizó y fue su primer director y el vocal ejecutivo del patronato [de las artes e industrias populares], esto último a partir de su inauguración en 1951, y hasta 1967” (Abraham, 2006: 1).

En cuanto a la *Asociación discursiva sobre artesanía*, no queda claro el *Referente Temático* de la artesanía que asume, ya que cuando emplea esta palabra, también usa la de arte popular, por lo cual es probable que la remita a las actividades, y el arte popular a las obras, tal como la usará en 1974, en su libro *Arte popular mexicano*. Lo que sí queda claro es que piensa que la artesanía y el arte popular con base al *Referente Derivado* que es el sector popular, en alusión particular las mujeres y los niños. Así mismo, los *Referentes Esenciales* que emplea son lo manual, lo tradicional y lo utilitario.

4.2.2: *La alfarería vista como artesanía*

En el libro *Alfarería de Tonalá*,⁸⁵ escrito por Isabel Marín de Paalen⁸⁶ en 1960, se emplea cuatro veces la palabra ‘artesanía’ (3 veces en la página 19 y una en la página 43). Su primer

⁸⁵ Libro de 63 páginas.

⁸⁶ Isabel Marín de Paalen fue “hija del matrimonio jalisciense formado por don Francisco Marín Palomino, que hacia rebozos, y doña Isabel Preciado Cárdenas. [...] Fue una de las fundadoras del Museo de Artes Populares de Tlaquepaque. Su gran interés por la etnología, la antropología, las expresiones artesanales y artísticas de México la unió con el pintor Wolfgang Robert Paalen [...]. Fue miembro del Patronato Nacional de las artes y artesanías populares y del comité consultivo nacional sobre esos temas ante la UNESCO” (Marín, 2015)

uso de artesanía se presenta en las primeras páginas, donde rememora el cambio de interés de la alfarería de Tonalá durante el primer cuarto del siglo XX:

La coexistencia de una serie de circunstancias favorables –el renovado interés del poder público por estimular las artesanías, evidente en la creación de instituciones especializadas, el estudio sistemático de estas materias y otros fenómenos– indujeron a los alfareros a regresar con entusiasmo a las normas tradicionales de su producción; así, se vio florecer, con asombro y satisfacción, las casi inmóviles manos de los tonaltenses, que de nuevo elaboraban el barro con altas notas de calidad (Marín, 1960: 19).

Al hablar de estimular las artesanías, no queda claro si con esto se refiere a estimular la producción de *obras* artesanales o al estímulo de las *actividades* artesanales (de la cual surgen las obras artesanales). En la siguiente cita, donde la autora se pregunta ¿Cómo se desarrolló esta espléndida alfarería?, se precisa un poco más a lo que se refiere:

Esta artesanía surgió, obviamente, para satisfacer necesidades de carácter familiar, estético, de entretenimiento y ceremoniales. Posteriormente llegó a ser la actividad preponderante en la economía de Tonalá, al generarse una fuerte demanda general del producto. Pero esta artesanía, como tantas otras, no escapa al peligro de su degeneración y muy posiblemente al de su desaparición total (Marín, 1960: 19).

Como se observa, la autora emplea la artesanía como calificativo de las *actividades laborales*, en este caso de la alfarería, la cual *no escapa al peligro de su degeneración y muy posiblemente al de su desaparición total*. La tercera mención está en el IV subcapítulo denominado “Artesanado”, donde afirma que “el alfarero es hombre, mujer o niño. Los hay maestros, que conocen y realizan todo el trabajo, desde sacar el barro de la mina hasta pitar, hornear y vender el producto; peones que intervienen solo en partes; y aprendices que se dedican a un solo aspecto de la artesanía [...]” (Marín, 1960: 43).

Marín puso bastante atención a las personas hacedoras, y además lo hace de manera descriptiva; no obstante, omite a las mujeres de ese sistema, como si ellas no fueran parte de lo que ella llama ‘artesanado’. Pero más allá del género de los artífices, aquí sucede uno de

los fenómenos discursivos inusuales, relacionado con la visibilización o no de los artífices o artesanos, por parte de los académicos e intelectuales que relatan en su investigación, y que concierne a los *Referentes Temáticos*; por ejemplo, cuando el *Referente Temático* es una *actividad* laboral, normalmente se visibiliza al artífice (con un sentido objetivo y/o negativo cuando está relacionado con lo indígena, y subjetivo y/o positivo cuando se trata de una actividad europea o local); mientras que cuando el *Referente Temático* es una *obra*, al autor se le ignora, por lo cual se cree que son obras sin autor, obras comunales, obras anónimas (contrario a lo que sucede con el arte, donde primordialmente se exalta al autor).

Sin embargo, como aquí el tópico es la alfarería de Tonalá, empleó dos *Referentes Temáticos*: la actividad y la obra –no es casual entonces que la palabra artesanía se haya acompañado con las nueve veces que nombró al ‘artesano’, dos veces al ‘artesanado’ y dos a lo ‘artesanal’; además, de las cuatro veces que refiere al ‘artista’, conceptos que aluden a las personas y a su entorno, pero también a las actividades y a las obras–; donde sus *Referentes Esenciales* son lo manual, lo tradicional y lo utilitario; mientras que los *Referentes Derivados* son lo popular, lo no industrial.

4.2.3: La artesanía para la actividad y el arte popular para la obra

Antonio Huitrón Huitrón,⁸⁷ en su libro *Metepec: Miseria y grandeza del barro*, empleó constantemente ‘artesanía’ y otras palabras como ‘artesano’ y ‘artesanal’; en sus 183 páginas, la cita más de cien veces y otro tanto la de artesano. Por ser tantas, no es posible reproducirlas todas, pero algunas de las citas que aquí interesan por su contenido son las siguientes:

Se escogió Metepec, como objeto de estudio, por su artesanía excepcional que la distingue, es decir, su alfarería. Pero, sobre todo, por su peculiar característica de Municipio y región natural que conserva en su seno la convivencia de dos culturas que han dado origen al mestizaje actual. Además, ha servido esta investigación para estudiar las condiciones sociales y económicas que son semejantes en un gran número de comunidades del Valle de Toluca (Huitrón, 1962: 6).

⁸⁷ Nació en Jilotepec en 1920, se graduó como profesor en la Escuela Normal Superior y de abogado en la UAEM, en donde hizo importantes contribuciones como la fundación del Instituto de Investigaciones Sociales y el Departamento de Legislatura Universitaria. También realizó importantes negociaciones durante su gestión como Rector” (Martínez, 2014).

En este fragmento podemos observar que emplea la artesanía en el sentido de un ente dado, que todo mundo conoce y ubica: *artesanía excepcional*, lo cual resulta muy abstracto, porque no dice qué es artesanía. No obstante, despeja la duda en uno de los subcapítulos que llamó “Artesanías”:

Característica fundamental de las artesanías que existen en el Estado, es en primer lugar su ascendencia prehispánica, tales como la alfarería, los tejidos, los rebozos, los labrados de hueso, de cuerno y madera, etc. En segundo lugar, en muchas de esas artesanías son complementarias de la actividad agrícola que realiza principalmente el artesano, quien por regla general es en la actualidad ejidatario o pequeño agricultor. Por último, se estructuran en industrias familiares localizadas en comunidades rurales, empleando formas y costumbres familiares, localizadas en comunidades rurales, con un equipo rudimentario y un capital insignificante, en que la habilidad del artesano subsana las deficiencias técnicas (Huitrón, 1962: 68).

Como se puede ver, la artesanía la usa como adjetivo de actividades *que existen en el Estado; y complementarias de la actividad agrícola que realiza principalmente el artesano*. Otro ejemplo de lo mismo resulta del subapartado llamado “Arte popular”, donde dice que:

El Estado de México debe de ser considerado como uno de los centros regionales más importantes en la producción de arte popular y artesanías tradicionales. En muchos de los pueblos que se encuentran en el Valle de Toluca florece con pleno vigor y belleza el arte popular. Como consecuencia de las diversas artesanías que se practican y es que toda artesanía vernácula ha dado nacimiento al arte popular. Tal vez en ninguna parte del país combinan artesanías que han sobrevivido muchos siglos con otras de reciente establecimiento, todas ellas formando una actividad de gran importancia económica y de incalculable trascendencia artística (Huitrón, 1962: 72).

En esta cita sobresalen dos frases hipotéticamente contradictorias, una donde dice: *El Estado de México debe de ser considerado como uno de los centros regionales más importantes en la producción de arte popular y artesanías tradicionales*, con la cual se puede entender que

el arte popular y las artesanías tradicionales son producciones, es decir, que son *obras*; la segunda cita dice que *toda artesanía vernácula ha dado nacimiento al arte popular*, con lo que quiere decir que de las actividades artesanales surgen las obras de arte popular. Esto se interpreta como que se está refiriendo a fenómenos distintos cuando habla de artesanía, por una parte una *artesanía tradicional* y, por otra, una *artesanía vernácula*; la primera asociada a las obras (semejante a las obras de arte popular), y la segunda a la actividad laboral; visto desde otro ángulo, utiliza la frase ‘arte popular’ para aludir al producto resultante de las artesanías (actividades artesanales) –tal como la usará también Porfirio Martínez Peñaloza, diez años después, en su libro *Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento*–.

Llama la atención, además, que se refiere a la “artesanía del Estado de México”, enfatizando el discurso de quien habla del “arte popular de México”, destacando su importancia artística, económica y cultural para el estado –un tratamiento lingüístico semejante al que efectuó Efraín Franco Frías en su libro *Cultura popular y artesanías. Las culturas populares de Jalisco*, en el 2005–. Con este proceder tiene la posibilidad de ensamblar lo estatal con lo nacional, sin que se distinga la diferencia:

El arte popular mexicano es un conjunto de artesanías técnicas, estilos, formas, diseños y tradiciones de diversos orígenes y procedencias. En este arte popular mexicano existe una influencia indígena, pura, clara y bien definida, cuyas raíces se pierden en el florecimiento de las culturas precolombinas. Según el Códice Mendocino y otros documentos históricos, desde tiempos prehispánicos muchos de los pueblos del Estado de México, eran desde entonces excelentes productores de cestería, cerámica, tejidos y muebles. Más tarde durante la Colonia se establecieron nuevas artesanías enriqueciendo así la variedad en la producción y las posibilidades de expresión técnica y estética (Huitrón, 1962: 73).

En general, se trata de un escrito de tipo nacionalista que busca destacar lo estatal atendiendo el punto de vista sobre lo nacional; en términos ordinarios, trata de entender lo local, con base en las ideas emitidas sobre lo nacional, donde lo indígena, el mestizaje, lo artístico, la identidad, lo cultural se ponen en relación con las obras de arte popular y con las actividades artesanales.

Se observa también que hubo un interés de distinguir la categoría de artesanía de la de arte popular; aunque hubo pocos momentos donde asoció la artesanía con objetos artesanales, regularmente, fue consecuente al referirse a ella como *actividad laboral*.

Evidentemente, aquí el *Referente Temático* de la artesanía a la que se refiere Huitrón es la *actividad* de hacer obras de barro, no las obras de barro. Es un *Referente* relacionado con un pueblo de raíz indígena: Metepec, que le provoca un sentimiento ambivalente al autor: *miseria y grandeza*; la miseria es provocada por la actividad artesanal, mientras que la grandeza es producto de las obras de arte populares. Los *Referentes Esenciales* son lo manual y lo tradicional.

4.2.4: La artesanía: una actividad distinta pero semejante

En 1964 se publica el libro *Las artesanías prehispánicas*, escrito por Juan Luna Cárdenas, donde por primera vez se emplea la palabra artesanía como parte del título de un texto, esto quiere decir que asume la palabra artesanía como un concepto que ya es usual, aunque no lo especifica. Por esto, en su disertación sobre lo que entiende por artesanía procede a dar una explicación sumamente amplia en el ‘*Prólogo*’ del libro y en la ‘*Introducción*’. Así, inicia con la pregunta: “¿Qué es una artesanía?”, a lo cual responde:

La voz artesanía, es una palabra compuesta que encierra cierto sentido especial, no muy claro para muchas personas, que creen ver en ella una ocupación de menor valía con respecto a las llamadas profesiones o con respecto a lo que se considera más respetable: el artista.

Esta voz está compuesta de la expresión ARTE en primer lugar. ARTE, se define en el diccionario como “la aplicación del entendimiento a la realización de una concepción.

Las ARTES se distinguen en tres categorías: Bellas Artes como la Pintura, Escultura, etc.; Artes Liberales, aquellas que principalmente requieren el ejercicio del entendimiento, como en el caso de los Actores de teatro o cine y, finalmente, las Artes Mecánicas u Oficios en que, especialmente, se necesita el trabajo manual y el uso de herramientas, artefactos o máquinas.

La persona que en su modo de vivir realiza una determinada operación o relación con el medio en que vive, se designa por el sufijo *ano*, así se dice Cirujano, a la persona especializada en medicina que ejecuta operaciones; hortelano, es un

paisano que siembra y cosecha hortalizas; como vegetariano, es un señor que se alimenta preferentemente de vegetales y no acepta comer carne. Así ARTESANO, es un hombre que se ha entregado en su acción a la profesión de realizar ARTES MECANICAS.

Y de esta voz se derivó la palabra ARTESANIA, que expresa la tarea social económica, de la actividad de los que ejecutan Artes Mecánicas (Luna, 1964: 11 y 12).⁸⁸

Para este autor, la artesanía es una *actividad laboral* particular, relacionada con las artes mecánicas y con los oficios, pero también con la profesión y con el arte. En este sentido, en el segundo capítulo se pregunta: “¿Es lo mismo oficio que artesanía?”, a lo cual responde lo siguiente:

Esta aparente similitud ha hecho decir a muchas personas que la Artesanía es lo mismo que Oficios, y casi podría estimarse así, si no existiera una diferencia fundamental como es que el personaje que se prepara para desarrollar un oficio, es simplemente un trabajador, que puede ser independiente, sí, pero no un Artesano; que puede trabajar en una fábrica perfectamente, cosa que no puede hacer un artesano; pero el Oficial trabaja fundamentalmente para ganarse la vida con obra a precio más moderado, a producir con rapidez y mayor volumen de unidades (Luna, 1964: 16).

Distingue entre el artesano y el oficial, porque “*el personaje que se prepara para desarrollar un oficio, es simplemente un trabajador, que puede ser independiente, sí, pero no un Artesano*”; también asemeja al artesano y con el artista, diciendo que artesanía “*está compuesta de la expresión ARTE en primer lugar. ARTE, se define en el diccionario como “la aplicación del entendimiento a la realización de una concepción”*”; además, asemeja al artesano con el profesionalista, afirmando que “*la persona que en su modo de vivir realiza una determinada operación o relación con el medio en que vive, se designa por el sufijo ano, así se dice Cirujano, a la persona especializada en medicina que ejecuta operaciones [...] Así ARTESANO, es un hombre que se ha entregado en su acción a la profesión de realizar ARTES MECANICAS.*”

⁸⁸ Las mayúsculas son del autor del libro.

Son dos definiciones que muestran el esfuerzo teórico hecho por el autor, quien ya abiertamente escribe incorporando la palabra artesanía –fenómeno que no se nota en otros especialistas antes de esta fecha–; lo diferente es que lo hace para referirse a las obras de los indígenas prehispánicos (estrategia de catalogación que Justino Fernández tanto se opuso). Dentro de las 173 páginas del libro, empleó la palabra ‘artesanía’ en 35 ocasiones, la de ‘artesano’ en 32, junto con la de ‘arte’ (23), ‘industria’ (11) y ‘artista’ (6 veces).

Aquí el *Referente Temático* de la artesanía a la que remite el autor son a las *actividades* laborales, no a las obras; respecto a las actividades, hace un esfuerzo para revalorarla al nivel de arte y de una profesión. En cuanto al *Referente Derivado*, la asocia con las actividades laborales de los indígenas prehispánicos, no con los indígenas actuales; pero también con lo no industrial. Su *Referente Esencial* es lo manual.

Esto quiere decir que pensó en la artesanía desde su concepto asociado con las artes mecánicas, no desde los objetos a los que se asocia con esta. Sin embargo, este uso e interpretación de la artesanía dio como resultado que el discurso haya estado alejado de los estereotipos comunes respecto a lo indígena, y la justificación haya sido positiva y hasta idealizada, muy cercana al tratamiento discursivo que se hace respecto a los oficios europeos del siglo XIX.

4.2.5: Un giro inadvertido: de la actividad a la obra artesanal

En este mismo año, el estudiante de economía, Eutimio Tovar Rodríguez presenta la tesis “La artesanía Mexicana. Su importancia económica y social” (1964), donde escribe un extenso desglose teórico de lo que entiende por artesanía, dentro de las 27 páginas iniciales. Por ejemplo, en los dos primeros párrafos de la *Presentación* menciona cosas de suma importancia que, de alguna manera, muestra el estado en que se encontraba la reflexión sobre el uso de artesanía como actividad en nuestro país:

Las diversas actividades que hoy se conocen con el nombre de ‘ARTESANÍA’ constituyeron, en el pasado, la industria de la antigüedad y con tal nombre se les definió durante siglos; correspondió a la presente época dar [a] estas actividades la nueva denominación de ‘ARTESANÍA’ y dejar su antiguo nombre de INDUSTRIA a las nuevas formas de producción que hoy constituyen el amplio campo industrial. Sin embargo, tanto la nueva denominación como el campo que la misma cubre, aún

está en debate; por lo que el presente trabajo tiene como objetivo central, en su primer capítulo, hacer modestas aportaciones para tal finalidad (Tovar, 1964: 13).⁸⁹

En esta declaración dice que aquello que ayer se denominó como una actividad industrial, hoy es una actividad artesanal, distinta a la industria moderna. Esto quiere decir que el *Referente* de su reflexión va sobre la importancia económica y social de las actividades artesanales, no de las obras artesanales.

Después de hacer una disertación sobre su origen prehistórico, pasa a reflexionar sobre la concepción de esta palabra en la actualidad:

Concepto.—A pesar de ser la artesanía la forma original de producción del hombre, no existe una concepción uniforme sobre ella; existe por lo menos tres formas diferentes de concebirla. Los que la consideran como una supervivencia del pasado, con formas atrasadas de producción; los que la limitan al campo exclusivo del ‘arte popular’ o artesanía artística y, finalmente, los que la consideran como una actividad mucho más amplia, con un campo definido que cubrir en la presente época, y en donde su atraso o adelanto técnico es sólo debido a su evolución y fomento de que sea objeto (Tovar, 1964: 16).

Destaco su interés por distinguir las *formas diferentes de concebirla*, no obstante, las tres se relacionan con la idea de que artesanía es una *actividad*: a) actividad donde se presenta una forma atrasada de producción, b) actividad de donde surgen las obras de arte popular, incluso con la obra artesanal, c) actividad laboral actual, relacionada con el sector servicios. Esta variación discursiva sobre la *actividad artesanal*, la encontró en el libro llamado *Problemas de la artesanía europea* (1955), escrito por Marcel Laloire, una autora internacional que habla de artesanía desde su contexto y sus referentes, y que Tovar juzgó pertinente para el contexto mexicano; sin embargo, no dejó de hacer algunas acotaciones al respecto, por ejemplo dice:

Los que sostienen la primera tesis, sobre este particular, la explican de la siguiente manera [:] “*La explotación artesana constituye en la economía moderna una*

⁸⁹ Las mayúsculas son del autor del libro.

supervivencia de un sistema económico ya pasado, Junto con la explotación agrícola constituyen el sector de actividades económicas pre-capitalistas. Se trata de una unidad de producción en el seno de la cual un agente económico independiente combina trabajo y capital que él mismo aporta y obtiene un producto para el mercado. Tres son los rasgos característicos del artesano; la independencia, la conjugación en su persona de la propiedad de los factores de la producción y la asunción de un riesgo limitado por el carácter local de su mercado”. “El artesano –se continúa diciendo en la obra citada– puede, sin embargo, dar empleo a aprendices o a trabajadores asalariados, pero seguirá siendo un artesano siempre que suministre la aportación de su trabajo [...] (Tovar, 1964: 16).

En este apartado trata de distinguir una de las concepciones de la artesanía, con la que no está de acuerdo, la cual se relaciona con una forma de producción tecnológica no moderna, precapitalista, independiente, local, en general: *una supervivencia de un sistema económico ya pasado.*

Y continúa con la segunda concepción, diciendo que: “quienes consideran a la artesanía como un sinónimo de arte, limitándola al arte decorativo popular, no explican su manera de pensar, exponiendo razones y causas, por lo que no deja de ser una simple corriente de opinión” (Tovar, 1964: 16). Esto quiere decir que tampoco está de acuerdo con que se conciba a la artesanía únicamente como obra de arte, probablemente porque se soslaya el proceso, tal como lo reflexionará años después Victoria Novelo. En lo que sí concuerda es con entender la artesanía como actividad laboral vigente:

La tercera tesis, y que es la que se comparte en la parte concerniente del presente trabajo; M. Laloire la expone en la siguiente forma: “Es evidente que en la actualidad, paralelamente al sector industrial en pleno desarrollo, existe un sector artesano bastante importante a la vez que diferente a la artesanía de antaño, el cual no es una supervivencia anacrónica del pasado, como en ocasiones suele considerársele, sino que tiene su razón de ser y una función económica y social que desempeñar. En la economía moderna subsisten sectores reservados a la artesanía. Estos son: a) Los trabajos de producción destinados a una clientela local y las labores que satisfacen las necesidades y gustos particulares del consumidor; b) Los trabajos de instalación, reparación y montaje, como los que ejecutan cerrajeros,

relojeros, electricistas y zapateros; c) El grupo llamado de servicios personales – peluqueros, lavaderos, tintoreros, etc.; d) La producción de calidad y los oficios de arte (Tovar, 1964: 16 y 17).

En esta cita, Tovar entiende por artesanía como el concepto que representa a las actividades más comunes, presentes y práctica, todas relacionadas con el *servicio social* donde intervienen las manos, que se efectúan en toda sociedad, incluso en las ciudades, pero anclados en lo local. Después de esta explicación, se enfoca en reflexionar sobre la ‘actividad artesanal’, de la cual describe una serie de cualidades:

En términos generales, se puede hacer el siguiente resumen de las principales características de la artesanía:

- 1.—Trabajo manual predominante.
- 2.—Individualidad y originalidad en sus productos.
- 3.—Técnica, en su mayoría de los casos exclusivas, que han sido transmitidas a través de generaciones.
- 4.—Reducida mano de obra por centro artesano.
- 5.—Escaso capital.
- 6.—Manufactura por cuenta propia o para segundas personas, por medio de organizaciones por lo general unipersonales y no en forma de sociedades.
- 7.—Su producción es limitada.
- 8.—Sus mercados son limitados, excepción hecha de algunos productos de la artesanía artística.
- 9.—Finalmente, en la artesanía se dan las siguientes razones:
 - a) Razón, capital-producto, baja.
 - b) Razón, Horas trabajo-producto, alta.
- 10.—En la industria ocurre exactamente el fenómeno contrario:
 - a) Razón, capital-producto, alta.
 - b) Razón, horas-trabajo, baja (Tovar, 1964: 19).

Las diez características son de la artesanía como actividad, incluso el inciso número ocho que parece remitir a obras. Es interesante observar todas las cualidades que logró distinguir,

sobre todo las que se encuentran en el ámbito mercantil y económico. Después reflexiona sobre la definición que encontró en el Diccionario Hispánico Universal, W. H. Jackson (1959), diciendo lo siguiente:

Definición.—A la fecha no existe una definición exacta y concreta del término artesanía; el diccionario da las siguientes definiciones:

Artesanía: disposición, condición o estatuto propio de los artesanos.

Artesano: Persona que ejerce un oficio meramente mecánico; artista en arte popular (Tovar, 1964: 19).

Con esta definición empobrecida, él constata que “hasta ahora no se conoce una definición –de carácter económico– valedera universalmente, para la actividad más antigua a la vez que la más útil de las que ha practicado el hombre” (Tovar, 1964: 20). Y da paso a su propuesta de definición:

Toda definición –ya sea de una ciencia, arte o técnica –debe de ser precisa y concreta, comprendiendo para tal caso los elementos determinantes del campo que cubre y define. Por lo consiguiente, y con base a las características antes expuestas se puede intentar definir a la artesanía –desde el punto de vista económico– de la siguiente manera: ARTESANÍA ES LA TÉCNICA MANUAL CREATIVA POR MEDIO DE LA CUAL SE PRODUCE, INDIVIDUALMENTE, BIENES Y SERVICIOS. Por lo contrario, INDUSTRIA SERÁ LA TÉCNICA MECÁNICA APLICADA POR MEDIO DE LA CUAL SE PRODUCEN, SOCIALMENTE, BIENES Y SERVICIOS (Tovar, 1964: 20).⁹⁰

Nótese que la asocia con la técnica (no con la actividad o el producto) manual, que contrapone a la técnica mecánica, diciendo que la primera tiene la cualidad de ser individual, mientras que la segunda es social (argumento que en la actualidad se pone en duda, ya que se cree que son obras comunales, hechas con la intervención de varias personas del lugar). Dicho esto, procede a dar la explicación de su definición, desarrollando lo que entiende por *técnica* y por

⁹⁰ Mayúsculas son del autor del libro.

técnica manual. Además, deja dicho algunas otras cosas importantes sobre las denominaciones de las actividades artesanales:

Existe una serie de términos que, para definir diversas actividades, ha originado una grave confusión en este campo; estas denominaciones son entre otras las siguientes: Oficios Manuales, Trabajos Manuales, Industrias a Domicilio, Industria Familiar, Industrias Autóctonas, Industrias tradicionales, Industrias Regionales, Industrias Indígenas, Arte Primitivo, Arte Popular, Arte Folklórico, Arte Indígena, Curiosidades, y otras, que adoptan denominaciones de acuerdo con el país o región de que se trate; pero todas ellas, sin embargo, deben considerarse dentro de la denominación genérica de artesanía; debido a que todas estas actividades comparten las características de la definición que se ha dado a este respecto (Tovar, 1964: 21).

En este fragmento destaca la parte donde enumera una lista de nombres (Oficios Manuales, Trabajos Manuales, Industrias a Domicilio, Industria Familiar, Industrias Autóctonas, Industrias tradicionales, Industrias Regionales, Industrias Indígenas, Arte Primitivo, Arte Popular, Arte Folklórico, Arte Indígena, Curiosidades), a las cuales dice: *deben considerarse dentro de la denominación genérica de artesanía*; lo cual resultó ser una propuesta novedosa en aquel momento, e incluso ahora puede serlo también.

Y por último, refiere a una hipotética ‘evolución’ que va de la artesanía a la industria, que resulta solamente pensándola como una *forma de producción*:

Desde el punto de vista económico e histórico, la evolución de la artesanía se puede considerar en tres grandes fases, que partiendo de la artesanía primitiva, pasó a la familiar, para llegar finalmente a la artesanía de mercado. En la primera fase se dieron dos formas fundamentales de producción; la individual y la familiar nómadas de autoconsumo. En la segunda fase también se observan dos formas principales de producción, la sedentaria de autoconsumo y la sedentaria de trueque. En la tercera y última fase, es cuando se logra su mayor predominio y al mismo tiempo, es en esta fase donde se inicia su decadencia debido al surgimiento de la industria[;] las formas de producción que en esta fase de la artesanía se practican son: a) producción familiar; producción mixta; producción asalariada o capitalista y producción cooperativa (Tovar, 1964: 21).

Deduces que esta forma de entender la actividad artesanal es histórica, pero propone la clasificación económica de la artesanía:

Desde el punto de vista económico, se pueden hacer dos clasificaciones de la artesanía, ellas son: a) por cuanto a la finalidad de su producción y, b) por cuanto al uso de sus productos. Por cuanto a su finalidad la artesanía según el destino o finalidad de su producción, puede ser, de autoconsumo o de mercado. [...] Por cuanto a su uso[,] la artesanía tomando en cuenta los principales usos de sus productos se puede clasificar en: Artesanía utilitaria y en Artesanía Artística o Decorativa (Tovar, 1964: 23, 24 y 25).

Nótese que este cambio de perspectiva surge a raíz de que reflexionó primero sobre la artesanía como una *actividad*, relacionada con los bienes y servicios y con las técnicas asociadas a ella; y ahora, bajo un enfoque económico ve solamente a las *obras* artesanales, ya que solamente estas pueden venderse y utilizarse, por eso habla de dos grupos de obras artesanales: a) artesanía de autoconsumo o de mercado, b) artesanía utilitaria o artística.

Es pues un texto de valor incalculable por todas las ideas que aporta, por su crítica al enfoque histórico y por su propuesta para mirar económicamente a la artesanía; postura que trae consigo la conversión de la artesanía como actividad a la artesanía como objeto u obra.

El *Referente* de su reflexión fue primero las *actividades* laborales, a las que relaciona con el enfoque histórico; pero después propone un enfoque económico, donde su *Referente* pasa a ser la *obra* artesanal. El problema que resulta visible aquí es que se tuvo que enfrentar la decisión de ¿cuál artesanía definir, desarrollar o tratar?, ¿cuál de las tres artesanías: la actividad, la obra o la técnica? y su solución fue decidirse por la *técnica manual*, quizás asumiéndola como ese elemento intermedio que une la artesanía histórica con la artesanía económica, o mejor dicho: lo que une a la actividad artesanal y a la obra artesanal. Desde nuestras palabras, Eutimio Tovar tomó uno de los tres *Referentes Esenciales* (Lo manual, Lo tradicional, lo utilitario) para emitir su definición de artesanía: Lo manual.

Sin embargo, una cosa es definir lo que el autor está pensando como artesanía y otra es hablar sobre ese fenómeno al que llama artesanía; en tal situación, por una parte definió la artesanía como la técnica manual, pero por otro lado desarrolló magistralmente la obra

artesanal, distinguiendo dos elementos de ella: su finalidad (autoconsumo o mercado) y su uso (utilitario o artístico). Este texto entonces presenta la importancia de decidir correctamente el *Referente* del que tratará la investigación, para que haya coherencia entre la definición de artesanía y el fenómeno tratado, que redundará en una investigación más cómoda por tener claro el objeto de estudio, y por consecuencia un documento fácil de entender.

4.2.6: Actividad artesanal prehispánica y obra artesanal auténtica

Después de dos décadas, a partir de aquellos primeros registros escritos de la artesanía, el uso de la palabra artesanía en los títulos de documentos académicos ya es usual; así, “en 1968 para sustentar su tesis de licenciatura” (Mateo, 2001: 1): “La artesanía, con raíces prehispánicas, de Santa Clara del Cobre”, “de 228 páginas, que se publica con una portada color cobre con una vista de Santa Clara” (Maceda, 2001: 1), en la Facultad de Antropología de la Universidad Nacional Autónoma de México, la estudiante María Luisa Horcasitas de Barros, presenta su investigación que cinco años después será uno de los libros básicos sobre el tema: *La artesanía, con raíces prehispánicas, de Santa Clara del Cobre*.

Es un estudio de caso, donde su atención está puesta en la *actividad* laboral, más que en la *obra* terminada, tal como lo da a entender en su definición de artesanía: “Artesanía es la confección de objetos elaborados manualmente que no alcanzan la categoría de gran creación artística, pero que están hechos con destreza y habilidad y que denotan siempre la individualidad del artesano. Son las típicas manuales” (Horcasitas, 1973: 170-171).

En este uso, artesanía no es la obra artesanal, sino la *confección de objetos*, mediante un proceso de factura manual. Aunque habla abundantemente de objetos (que no alcanzan la categoría de gran creación artística, aun cuando son hechos con destreza y habilidad, y revelan individualidad del artífice), no puede decirse que en este caso artesanía sea la obra. Por esta razón, tampoco debe de ser entendida bajo la figura de *artesanía como antónimo de arte*, porque ello implica que la artesanía sea entendida como obra. Ante este embrollo, vale la pregunta: ¿la confección de objetos es considerada también un arte? Para Horcasitas, sí lo es y así lo muestra cuando habla de arte popular, y no se refiere a las obras sino a las actividades de confeccionar o embellecer los objetos:

Uno de los aspectos de la artesanía a la que nos venimos refiriendo, es su definición como arte popular. El arte popular es una de las expresiones de la vida diaria que se manifiesta en un anhelo de embellecer los objetos utilitarios, ornamentales o ceremoniales, de acuerdo con los propios valores estéticos del artesano que los manufactura (Horcasitas, 1973: 170).

En esta mención, a la artesanía se le asocia con el arte popular y a estas con el artesano, que embellece los objetos utilitarios. Aquí entonces el objeto de interés no es precisamente la artesanía, sino la ornamentación de la obra utilitaria; dicho de otro modo, para ella, el artesano no es solamente quien hace el objeto utilitario sino el que lo ornamenta; incluso, sea objeto utilitario u ornamentado, de todos modos termina siendo un objeto artístico:

Antes de tratar de definir varios aspectos de los objetos artísticos que se trabajan en Santa Clara, es conveniente esclarecer algunos términos que nos permitan situarlos en el sitio que les corresponde dentro de las artes menores, punto que ofrece ciertas dificultades por ser ésta una de las ramas de la artesanía que está en vía de transición, lo que hace apartarse de los lineamientos que caracterizan los diferentes aspectos de arte popular, arte folclórico, arte popularizado, *mexican curious*, etcétera (Horcasitas, 1973: 170).

No queda del todo claro quién es que está en vía de transición: ¿los objetos artísticos, las artes menores o la artesanía? Según nuestra lectura, define a las artes menores como una rama de la artesanía, las cuales están en vías de transición, tanto que no pueden identificarse como arte popular, arte folklórico, arte popularizado, *mexican curious*. Los objetos artísticos de cobre los ubica dentro de las artes menores. Unas páginas después lo aclara: “Ahora bien, enfoquemos el problema en la artesanía de Santa Clara del Cobre para definirla como arte popular o como arte folklórico, no ya como arte popularizado ni como *Mexican Curious*, porque estos últimos están totalmente fuera de sus características” (Horcasitas, 1973: 173).

En este fragmento observamos elementos importantes dentro de esta actividad artesanal que la hace arte popular, entre ellos lo auténtico, lo cual es un problema en un contexto mercantil, pero sobre todo, porque para este momento las instituciones ya estaban alentando la producción y ornamentación de estas obras con un fin laboral, más que cuidar

los rasgos identitarios indígenas, ya que la exportación de objetos artesanales es abundante, pero hay una distinción laxa de las cosas que son elaboradas artesanalmente y las que no, sobre todo porque se mira la obra final, antes que el proceso (según lo enfatizará Victoria Novelo cinco años después en su tesis de licenciatura). Recuérdese que este es un escrito de 1968, y el FONART se creó hasta 1971,⁹¹ por lo cual su reclamo es comprensible.

Por lo que toca a las exportaciones, en la Secretaría de Industria y Comercio estas se manejan por medio de permisos o cédulas que amparan objetos diversos bajo el rubro de ‘objetos de arte’. No obstante, según datos que pudimos obtener, el 80% de dichos objetos de arte son exclusivamente de artesanía popular (Horcasitas, 1973: 168 y 169).

Su crítica es pertinente ante el predominio de la compra-venta sobre la franqueza de la confección de los objetos, a nivel internacional, pero también a nivel local. Así lo hace ver cuando habla de la feria anual del lugar: “desgraciadamente, en esta feria no todo lo que se expone se puede considerar como artesanía popular auténtica, ya que entre el material de exposición y venta se encuentran también otras clases de artículos como objetos de plástico y similares” (Horcasitas, 1973: 163).

Es claro que aquí la artesanía sí remite a la obra, señalada como lo tradicional o auténtica, contraria a los objetos de plástico –Interpretación que alude a una de las contradicciones dentro de las políticas de gobierno que ocasionaron confusión en las personas de origen rural o indígena, en aquel momento: los objetos de plástico fueron promocionados como signos de modernidad que debían de ser adoptados por las personas y dejar de vivir en la antigüedad; no obstante, para algunos académicos e intelectuales de la época, los objetos de plástico se concibieron como inferiores a los objetos hechos con tecnología local ‘prehispánica’ y confeccionados artesanalmente. Es entendible entonces que Horcasitas haga esta enunciación, ya que su tesis es para un público académico, no para indígenas–. Tal vez esta venta de productos indiferenciados se dio porque “curiosamente, los primeros

⁹¹ “El Fonart es un organismo del Fideicomiso Público del Gobierno Federal que fue fundado por decreto presidencial en junio de 1974. Le antecedió un antiguo Fideicomiso para el Fomento de las Artesanías que estaba inserto en el ya extinto Banco Nacional de Fomento Cooperativo” (Herrera, 2013: 61).

organizadores de las ferias no fueron los trabajadores del cobre, sino personas ajenas a la artesanía” (Horcasitas, 1973: 148), intermediarios y comerciantes.

Debe quedar claro que una cosa es que la autora del libro suponga como antigua, tradicional o prehispánica las raíces de esta actividad, y otra es que se elabore en la actualidad por sociedades indígenas, lo cual puede crear confusión en el título de su libro:

Me propuse estudiar una artesanía con tradición local que tuviera orígenes prehispánicos y cuyo arraigo le hubiera permitido sobrevivir hasta nuestros días. Esto me llevó a escoger como tema de investigación el trabajo artesanal de cobre martillado que se realiza en el pueblo de Santa Clara del Cobre, hoy Villa Escalante (Horcasitas, 1973: 7).

Evidentemente, realza el hecho de que se trata de una actividad prehispánica que ha sobrevivido hasta nuestros días, y dado como resultado una tradición local. Sin embargo, utiliza también una idea frecuente dentro del discurso sobre artesanía que consiste en asumirla como el resultado de una fusión o hibridismo cultural, diciendo que: “en México, algunas formas de arte popular tienen mayor predominio de sus raíces indígenas que otras, pero siempre son el resultado de la fusión de dos tradiciones distintas y, en algunos casos, opuestas: la precolombina y la llamada occidental o sea la hispana” (Horcasitas, 1973: 170).

La fusión de las dos tradiciones culturales la ubica en la obra y en la práctica de confeccionar, pero también en lo social: “una artesanía rural con tradición indígena que se practica en una población mestiza” (Horcasitas, 1973: 12), donde “hay solamente 6 personas bilingües, de las cuales solamente 4 hablan tarasco” (Horcasitas, 1973: 126). Esta cualidad cultural de la población de Santa Clara del Cobre explica el lamento por la carencia económica que expresan los entrevistados, que dejan ver la mentalidad distinta al indígena:

Se piensa que esta artesanía corre el peligro de extinguirse con el tiempo, por falta de elemento humano que tenga afición a este trabajo, ya que lo consideran mal retribuido, teniendo en cuenta sus dificultades y peligros. [...] El trabajo de esta artesanía está mal remunerado, en opinión de dueños de talleres, razón por la cual no desean que sus hijos sigan con el oficio (Horcasitas, 1973: 154 y 157).

Aquí habrá que hacer una diferenciación en lo que quiere cada quien, por ejemplo: la extinción de las artesanías (obras u actividades laborales) es una preocupación de los académicos, de los coleccionistas y hasta de los encargados de las Casas de Artesanía; la mal retribución es un asunto que incumbe más a los intermediarios que al hacedor, sobre todo indígena, porque para este es suficiente con que se venda o se adquiera;⁹² el que se preocupa porque los hijos aprendan la técnica o el oficio es de los funcionarios de gobierno, quienes ven en las actividades artesanales una fuente de empleo. En todo caso se trata de una serie de argumentos provenientes de las personas ajenas a la actividad, que ven el fenómeno desde fuera, tal como se observa en la siguiente cita de la autora:

Cuando vi las precarias condiciones en que se encuentran nuestras artesanías, no pude menos que interesarme en los artesanos mismos y profundizar en el conocimiento de las circunstancias que los mantienen en esa situación. Así, después de visitar algunos lugares del estado de Michoacán, verdadero mosaico artesanal donde se conjugan las tradiciones prehispánicas y coloniales y en el que vemos desde la manufactura de cerámica (Patamban) hasta las hermosas lacas ornamentadas con oro (Pátzcuaro), escogí una artesanía que pudiera ser estudiada de una manera objetiva (Horcasitas, 1973: 7).

En general, se trata de un escrito de corte sociológico, que inaugura este punto de vista en las investigaciones sobre artesanía, por lo cual en algunos elementos comparte perfil con el escrito de Victoria Novelo *Artesanías y capitalismo en México*, ya que asumen el tema desde un enfoque social, laboral, económico y, sobre todo, promueve las acciones de las instituciones para que atiendan las artes populares, diciendo que “son un ramo de la economía del país que bien merece nuestra atención, ya que plantean un problema de urgente resolución” (Horcasitas, 1973: 180).

⁹² Este simple punto es suficiente como para decir que hace falta dividir entre una categoría exclusiva para las obras hechas por indígenas y una para las obras hechas por los no-indígenas, en el entendido que las personas indígenas y las personas no-indígenas tienen su propia lógica de vida, donde el dinero es concebido de manera distinta; y, por consecuencia, la relación con las obras y con los procesos de facturación serán también distintas. Es significativo el solo hecho de que una persona no-indígena no quiera perder tiempo en hacer objetos que no se venderán a buen precio, o que no quieran ornamentarlos porque no implica ganar más dinero; situación que no sucede con el indígena.

En este caso, el t3pico de reflexi3n de la investigadora es la obra tradicional de cobre, efectuadas en Santa Clara del Cobre, en Michoac3n, un pueblo con historia ind3gena pero con actualidad inmersa en una poblaci3n dominada por una mentalidad no-ind3genas. Por otro lado, el *Referente Tem3tico* que toma para definir el concepto de artesan3a es la *confecci3n manual de objetos*; esto quiere decir que tambi3n tom3 a uno de los tres *Referentes Esenciales*: lo manual, como el elemento central de la artesan3a; aunque en el contenido de la definici3n alude a la actividad y a la obra.

Su sentir no es solamente sobre lo que considera artesan3as (la confecci3n manual de las obras), sino que se contamina con el sentir sobre la sociedad de la poblaci3n y quiz3 por su anhelo de encontrar vestigios de lo prehisp3nico, que termina siendo un documento que manifiesta un escenario incierto.

4.2.7: Comentario sobre la artesan3a en los sesenta

La d3cada de los sesenta es donde la palabra artesan3a se us3 extensivamente en M3xico, ya que, de manera habitual, se registr3 por escrito, sobre todo en documentos de corte acad3mico. En cuanto a las *Asociaciones discursivas sobre artesan3a*, hay un marcado inter3s por la actividad artesanal y el proceso de producci3n, en comparaci3n a las d3cadas siguientes.

El enlace de la artesan3a con las actividades y procesos artesanales se relaciona con el inter3s por la modernidad, que era un t3pico de moda, ya que lo artesanal era visto como lo contrario a lo industrial. En estas fechas la artesan3a es m3s una actividad o un proceso que una obra. Incluso se puede afirmar que aqu3 hay una percepci3n opuesta sobre lo artesanal que lleva a las personas a percibirla en positivo (como obra) y en negativo (como actividad y proceso). Esta percepci3n ocasion3 que los discursantes en cuesti3n coincidieran en que hac3a falta que el gobierno apoyara al sector artesanal, por una parte, modernizando los procesos productivos y, por otra, abriendo mercados a las obras artesanales; cuesti3n que se resolvi3 favorablemente en la d3cada siguiente. Para una mejor visualizaci3n de los usos discursivos sobre artesan3a en los sesentas, v3ase la tabla 21.

Tabla 21: Compendio de usos discursivos sobre artesanía en los 60s

Asociaciones Discursivas sobre Artesanía en textos de la década de los 60s del siglo XX					
AÑO	TEXTO	AUTOR	REFERENTE TEMÁTICO	REFERENTE ESENCIAL	REFERENTE DERIVADO
1959	Reglamento del Patronato de las Artes e industrias populares.	Daniel Rubín de la Borbolla	Actividad	Lo manual, lo tradicional,	Lo no industrial, los oficios
			Obra	Lo utilitario	Lo popular, lo artístico
1960	Alfarería de Tonalá.	Isabel Marín de Paalen	Actividad	Lo manual, lo tradicional	Lo popular, lo no industrial, el oficio, la alfarería
1962	Metepec: miseria y Grandeza del Barro.	Antonio Huitrón Huitrón	Actividad	Lo tradicional	Lo popular, lo indígena, lo no industrial, el oficio, la alfarería
1964	Las artesanías prehispánicas.	Juan Luna Cárdenas	Actividad	Lo utilitario	Las artes mecánicas, lo no industrial
1964	“La artesanía mexicana. Su importancia económica y social”.	Eutimio Tovar Rodríguez	Obra	Lo utilitario	Lo popular, lo indígena, lo utilitario, lo artístico
			Actividad	Lo tradicional	Oficios, nómada, sedentaria, familiar, capitalista
			Proceso	Lo manual	Técnica manual individual
(1968) 1973	“La artesanía con raíces prehispánicas, de Santa Clara del Cobre”.	María Luisa Horcasitas de Barros	Obra	Lo tradicional	Arte popular, artes menores, lo indígena
			proceso	Lo manual	Lo no industrial, lo ornamental, manualidad

Fuente: Elaboración propia.

La década de los sesentas se puede caracterizar por albergar investigaciones de corte económico sobre las obras y las actividades artesanales, ya que el tema central de estos textos es sobre la venta, compra y producción. Se habla de la artesanía a un nivel estatal y nacional, por eso se dice “Alfarería de Tonalá”, “Artesanías de Metepec”, “La artesanía de Santa Clara del Cobre”, “Artesanías mexicanas”, “Artesanías prehispánicas”. Podríamos decir que estas investigaciones están conformadas de dos cualidades: descriptiva y teórica.

El requerimiento por la descripción se basa en la necesidad de hacer una especie de *relación artesanal* u objetual de la cantidad y calidad de las obras existentes en el país y en los estados. La teoría se enfoca en dotar de sentido a las obras y las actividades artesanales, según sea su localización geográfica. Se trata de investigaciones que fundamentaron la creación de instituciones gubernamentales dedicadas a la compra y venta de las obras artesanales. En este sentido, desde nuestro punto de vista y dicho en nuestras palabras, se trata de la etapa económica de la reflexión sobre la artesanía.

4.3: Artesanía en la década de los setentas del siglo XX

Así como en los sesentas, en los setentas se crean instituciones a favor de las artesanías, las cuales promovieron la investigación. Entre los investigadores más representativos tenemos a Porfirio Martínez Peñaloza, Carlos Espejel, Victoria Novelo, Daniel Rubín de la Borbolla, Francisco Bravo. A continuación se examinan algunos de los documentos escritos por estos autores, para ver con cuales *Referentes* asocian la palabra artesanía.

IV.III.I: Proteger la obra para modernizar la actividad artesanal

En 1972, después de una trayectoria madura en el ámbito intelectual, a los 56 años, Porfirio Martínez Peñaloza⁹³ publica uno de sus primeros escritos: *Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento*, dejando ver su interés: “Habremos de distinguir claramente entre artes populares y artesanías” (Martínez, 1972: 23).

Su diferenciación está en desacuerdo con la clasificación que hizo Gerardo Murillo, 50 años antes: “aquí parece oportuno señalar que hoy no se admitiría la identificación atliana entre artes indígenas y las populares” (Martínez, 1972: 24); pero en acuerdo a la postura de José Rogelio Álvarez: “como he dicho en reiteradas ocasiones -y es bueno repetirlo- este documento de Álvarez es capital y *definitivo* para aclarar las nociones de artesanía -género-; arte indígena y arte popular: especie” (Martínez, 1972: 115). Sin embargo, no explica dónde entraría la artesanía artística; tal vez esta pudiera ser también una especie. Al arte popular lo entiende como obra de arte y a la artesanía como actividad, distinta a la industria:

El arte, pues, en particular el popular, tan inmediatamente humano, y las artesanías, perviven, pervivirán a lado de la industria. Hoy sabemos que la producción en serie y masiva se basa en la artesanía, puesto que sus modelos se elaboran indefectiblemente en forma artesanal (Martínez, 1972: 26).

En todo caso, la diferencia entre el arte, artesanía y la industria, tres asuntos diferentes pero entrelazados en el discurso. Por otro lado, expone que una de las necesidades primordiales en la investigación del arte popular es ir más a fondo:

⁹³ Nació en Morelia, el 24 de mayo de 1916, murió en la Ciudad de México el 26 de agosto de 1992.

Se dirá –y con mucha razón– que el arte popular y las artesanías son materias complejas y casuísticas. Pero la congruencia que postulo como necesaria para la política de protección y fomento de estos campos consiste, justamente, en tener presentes, evaluar y jerarquizar las peculiaridades de cada región productora; de cada rama, de cada grupo y aun de cada tipo de artesanos (Martínez, 1972: 13 y 14).

Dichas ideas se animan desde las políticas de protección y fomento que estaban emprendiendo las instituciones en aquel momento, por lo cual, resulta básico distinguir a qué fenómeno se le protege y a quién se le moderniza. Recordemos que ya desde 1961 fue jefe del Departamento de Artesanías del Banco Nacional de Fomento Cooperativo, donde comprobó que no se puede financiar a toda la producción de la sociedad mexicana, por lo cual se requiere diferenciar, jerarquizar, clasificar, agrupar y tipificar.

Aunque se preocupa por distinguir, por otro lado convoca en una sola lógica a un conjunto de diferentes tipos de productores:

Conviene precisar que el productor puede ser habitante urbano, suburbano o rural. Tratándose de este último –y en muchos casos también el suburbano– generalmente es un individuo de economía mixta, pues alterna alguna actividad primaria, de la que deriva un ingreso en especie, con el cultivo de una artesanía, de la que deriva un ingreso complementario en dinero (Martínez, 1972: 108).

Es un escrito donde se percibe una preocupación por lo que implica la tecnificación indiscriminada, respecto a las obras y actividades, pero donde se obvia a las personas, y que se advierte en citas como la siguiente: “es enteramente cierto que al iniciarse la industrialización de México a fines de los años treinta del siglo pasado, la artesanía, más que el arte popular sufrieron gravemente, cuestión, por cierto poco estudiada y que merece una investigación profunda” (Martínez, 1972: 24). Y pone énfasis en distinguir los efectos de la tecnificación respecto al arte popular y las artesanías:

Estas observaciones, por ligeras que sean –y lo son mucho–, basta para fundamentar la necesidad de poner la más minuciosa, la más inteligente consideración al formular un programa para sugerir la tecnificación de las artesanías; para tecnificar, en

particular el arte popular, sujeto que apenas admite cambios tecnológicos (Martínez, 1972: 68).

Tiene claro que se debe de tecnificar lo antiguo, no obstante, resulta un poco difícil de entenderse, porque si no se aclara qué se entiende por artesanía: ¿obra, actividad, tecnología o técnica? entonces ¿dónde está lo antiguo de la artesanía?

Algún peso y algo de razón tiene hoy la corriente de opinión que postula la necesidad de poner en práctica en estos sectores de la actividad socioeconómica, un amplio programa que sustituya la tecnología primitiva que es usual en las artesanías y principalmente en el arte popular (Martínez, 1972: 66).

Dice que la sustitución debe ser en la tecnología primitiva que es usual en las actividades artesanales, pero no aclara los efectos que tendrá en las obras o si las obras también serán objetos de cambio. Dentro de su esfuerzo por distinguir actividades artesanales, divide por formas de producción:

Los productores de arte popular y de artesanías artísticas se elaboran por diferentes tipos de artesanos y talleres que se pueden agrupar según las tres modalidades siguientes: *Primero*: El artesano industrial o, si se prefiere, en vías de industrialización, cuyo capital es relativamente alto; cuenta con empleados y obreros; buena organización; buenas instalaciones y otros elementos de orden técnico y artístico, que le permite una producción de alto volumen y de buena calidad. *Segundo*. El obraje o taller, en el cual el artesano cuenta con una pequeña ayuda de asalariados y de administración, y en donde él desempeña la mayor parte de las funciones de la producción, las de orden comercial y artísticas. *Tercero*. El taller individual o familiar, en el cual el propio artesano lleva a cabo todas las fases de la producción y solamente admite a familiares suyos en los procesos de producción y distribución (Martínez, 1972: 105 y 106).

Esta manera de diferenciar las formas de producción preludia lo que cuatro años después escribirá Victoria Novelo en su libro *Artesanías y capitalismo en México*. También hace una división por actividades, que les llama ramas:

[se] identifica [...] veinticuatro ramas siguientes: Alfarería y cerámica; Textiles; Cestería; Talabartería; Platería; Metalistería; Lapidaria; Cantería; Pirotecnia; Objetos de cartón y de papel; Tipografía popular; Cerería artística; Objetos para el ceremonial, el folclore y la decoración; Laudaría; Maque o laca; Otros objetos de madera; Muebles, tornería, etc.; Pintura popular; Escultura popular; Juguetería popular; plumería y popotería, y Artesanía alimentaria (Martínez, 1972: 108).

Según Martínez Peñaloza, de estas actividades artesanales es que surge el arte popular, pero también las *artesanías artísticas*, que las entiende como obras. Y, claro, es llamativo también que dentro de esta lista agregue la *artesanía alimentaria*, idea que en la actualidad aún resulta ser una novedad. Es interesante ver que coincide con ideas como la degeneración de las obras o el buen gusto de los artesanos, que comparte con Carlos Espejel.

En estos párrafos observamos que empleó la palabra artesanía para aludir a dos fenómenos: A) Obra artesanal y B) Actividad de producción artesanal. Distinguió dos tipos de obras: 1) arte popular y 2) artesanía artística; y reconoció tres tipos de actividades: manufactura, artesanía e industria. Estas distinciones fueron importantes en esta fecha porque así se pudo proteger la obra (arte popular y artesanía artística) y promover la tecnificación o modernización de la actividad artesanal (artesanía) por ser una técnica primitiva.

Como vemos, en este libro se tomó como *Referentes de artesanía* a dos fenómenos: a la *obra* (artesanía artística) y a la *actividad* (artesanía). Esta doble referenciación no fue una limitante para su labor de distinguir lo que debe ser modernizado y lo que no, porque su objetivo fue distinguir la obra artística de la no artística, y la actividad artesanal de la industrial y de la manufactura. En tal caso, los *Referentes* de su reflexión estuvieron enfocados en las obras artísticas (no en las obras no artísticas) y en las actividades artesanales (no a actividades industriales ni a la manufactura). Sin embargo, por esta cualidad, para el lector es muy difícil deducir lo que él entiende como artesanía, sobre todo porque a su lado pone un fenómeno que llama arte popular.

4.3.2: *Distinguir lo tradicional para saber qué proteger y qué modernizar*

En 1972, Carlos Espejel⁹⁴ publica un escrito llamado *Las artesanías tradicionales en México*, de 150 páginas en formato pequeño; es una de sus primeras publicaciones, donde presenta una muestra representativa de diferentes obras y actividades que él considera tradicionales, procedentes de varios estados del país.

Este autor ya emplea la noción artesanía de una manera naturalizada, como si ya no hubiera duda sobre su uso o asignación:

Nuestra artesanía es un mensaje auténtico de tradiciones populares que se refleja en estos sencillos objetos hechos por el pueblo y a veces simplemente para satisfacer una necesidad inmediata pero siempre con una consciente y clara intención artística, utilizando para ello todos los materiales que se tienen a la mano: el barro, la madera, los productos vegetales, etc., con los que no sólo se producen objetos artesanales en formas y diseños tradicionales, sino también una enorme cantidad de objetos de reciente diseño inspirados en las necesidades y expresiones de la vida moderna (Espejel, 1972: 9).

Aquí la frase ‘nuestra artesanía’ es metafórica porque Carlos Espejel no es artesano, no hace obras artesanales ni trabaja en una actividad artesanal; más bien lo hace en un sentido de posesión o de adueñamiento, un uso representativo de los escritos donde la artesanía se subordina al tema de México como nación. De acuerdo con el contenido, se lee que la relaciona con sencillos *objetos hechos por el pueblo*, que pueden ser tradicionales o de nuevo diseño, utilitarios y con intención artística.

Lo que realmente le interesa es distinguir lo tradicional de lo moderno, sin que ello implique la devaluación de uno o del otro, pero sí la inquietud por la extinción de la primera:

Día con día, muchas artesanías desaparecen. Otras nuevas se crean por las exigencias de nuestra vida. Algunas cosas dejan de tener valor y se pierden necesariamente. Pero el hombre, estamos seguros de ello, sabe distinguir entre lo bueno, lo malo y lo bello y siempre tendrá un momento de lucidez y de calma para producir objetos que, salidos del fondo de su imaginación, den satisfacción a su espíritu y pueda mirar en ellos lo

⁹⁴ Nació en 1934 y murió en 1989. Fue subdirector del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares.

que con el concurso de muchas generaciones ha podido realizar con sus propias manos (Espejel, 1972: 12).

La desaparición es un asunto que no le preocupa tanto porque cree en el permanente potencial de los productores y en el gusto estético de los compradores; pero además, su convicción está puesta en que solamente las actividades y procesos artesanales desaparecerán, mientras que las obras u objetos artesanales permanecerán. Lo que no queda del todo claro es su preocupación por lo tradicional: ¿es sobre las *obras* artesanales tradicionales o sobre las *actividades* artesanales tradicionales?

En Pátzcuaro hay una mujer que hace paisajes en miniatura utilizando pluma de colibrí y de aves domésticas, sobre concha de abulón, pero que guarda celosamente el secreto para la preparación y pegamento de la pluma, que evita que se destruya. Es, por tanto, una de las artesanías que desaparecerán en un corto plazo (Espejel, 1972: 144).

En esta cita la emplea para aludir a las actividades artesanales, donde la importancia está en uno de los procesos de elaboración. Es en las actividades artesanales donde su investigación tiende a ser más minuciosa, tanto que presenta hasta los nombres de las personas que aun practican alguna actividad. Por ejemplo, al hablar de la laca expone que “aunque quedan artesanos tan calificados como Cuca Cerda, Pedro Fabián, Alfonzo Guido y otros, esta artesanía tiende a desaparecer en futuro no muy lejano” (Espejel, 1972: 100); o al referirse a las figuras de cera:

Entre las obras de este género destaca las de un artista de nombre Andrés García, quien además de ser un hábil artesano tenía destellos de fino escultor, pues realizó con singular maestría muchos trabajos que aún se conservan. Todavía por los cuarentas, se encontraban figuras para nacimiento en este material, hechas al molde y vestidas con ricos ropajes, pero esta artesanía ha desaparecido por completo y sólo en la Ciudad de México quedan los descendientes de Luis Hidalgo que continúan trabajando, con notable realismo, los ‘tipos’ populares de México (Espejel, 1972: 148).

Al hacer este tipo de descripciones tan personalizadas, es Espejel quien está trasladando la obra artesanal al arte, por el puro hecho discursivo o mejor dicho: por su tratamiento lingüístico, porque no la trata como normalmente se hace con una cosa artesanal, porque involucra categorías como artistas, habilidad, escultor, maestría, es decir, emplea un vocabulario “propio” del arte.

Aunado a su interés por lo tradicional y por la desaparición de esta actividad, está el rescate. Así, respecto a la decoración con laca dice: “con ser una artesanías tan antigua, de tanto arraigo y demanda, ha venido a menos en los últimos años y se requiere de un fuerte impulso para rescatarla” (Espejel, 1972: 105).

Además, no distingue entre la artesanía que es indígena y la que no, al contrario: la embute en la idea de mestizaje étnico y cultural, donde lo indígena y lo extranjero dan por resultado una *artesanía vernácula*:

Esta extraordinaria mano de obra no brotó espontáneamente. Es resultado de una rica herencia cultural que arranca de la época de las grandes culturas indígenas que, complementando su tradición artística con técnicas, formas y materiales importados, dieron origen a esta rica variedad de artesanías. [...] Todos estos objetos artesanales, pero principalmente los más tradicionales, como producto que son de un mestizaje étnico y cultural reflejan sus orígenes y sus influencias, porque no todas nuestras artesanías son vernáculas, incluso aquellas que ostentan una clara influencia extranjera tienen un trasfondo indígena que se manifiesta no sólo en el diseño, sino en la decoración de los objetos, en su colorido (Espejel, 1972: 9 y 10).

En general, Espejel está en una etapa en la que la reflexión sobre lo tradicional es importante, precisamente porque es una etapa en que se promueve la tecnificación de los talleres artesanales, la creación de nuevos diseños y la exportación. Sin embargo, su reflexión se centra sobre lo *tradicional de lo popular*, una labor paradójica porque lo popular solamente es perceptible a lo lejos, desde donde se ve como un punto de un solo color y de una sola

forma; a pesar de ello, se quiere encontrar sus elementos tradicionales, una labor que solamente es posible percibir de cerca.⁹⁵

En este caso, su uso de artesanía no queda del todo claro sobre qué fenómeno habla, es decir: su *Referente Temático* se pierde entre todo lo que alude con la palabra artesanía, no se sabe a ciencia cierta a qué se refiere con artesanía tradicional: a la obra o a las actividades o a los procesos, posiblemente a todos. Nótese que este autor, al igual que Francisco Martínez, se refieren al sector popular mediante la palabra artesanía, por lo que para ellos queda muy claro su *Referente Derivado* de la artesanía: lo popular, no obstante, también surgen otros como lo mestizo y lo vernáculo, en relación a las obras; y lo no industrial en relación a las actividades. Los *Referentes Esenciales* son lo manual, lo tradicional y lo utilitario.

4.3.3: ¿Cuáles actividades artesanales mecanizar?

Victoria Novelo es una antropóloga que publicó su libro *Artesanías y capitalismo en México*, en 1976, producto de su investigación de tesis efectuada en 1973 en Michoacán. Su interés está centrado en los modos de producción de las actividades artesanales, no en los objetos u obras, aunque hable de ellas:

A lo largo de este trabajo me he referido a lo que en nuestro país se ha dado en llamar producción de artesanías. Hemos visto que dentro de esa producción cabe varias formas de organización del trabajo, desde la producción familiar hasta el trabajo asalariado en el taller capitalista, en la manufacturera y en la industria a domicilio (Novelo, 1976: 241).

Nótese que trató sobre la *producción de artesanía*, no de obras artesanales. Y para que el lector no se confundiera propuso una alternativa: “a falta de un mejor concepto, he hablado de *mercancías artesanales* en tanto que se diferencian de las industriales por el trabajo básicamente manual que llevan incorporado [...]” (Novelo, 1976: 242). Sugiere la utilización de este nombre porque “las artesanías circulan como mercancías en un mercado capitalista

⁹⁵ En otro momento habrá que dedicarle un estudio especial a este libro para saber más sobre este tipo de abordajes investigativos, donde los conceptos de base son genéricos, pero el objeto de estudio es particular.

en el que la importancia del consumo turístico es cada vez mayor” (Novelo, 1976: 8). Así lo aplica con las obras de madera:

[...] es posible afirmar que la mayor parte de la carpintería en Cuanajo se organiza con una base artesanal en el pequeño taller capitalista; el resultado de la producción, esto es, los productos, son entonces *mercancías artesanales*. Lo definimos así, sobre todo en base a las relaciones patrón-asalariado que se establecen y a que los medios de producción en la carpintería aparecen como capital frente al obrero (Novelo, 1976: 188 y 189).

Novelo emplea la idea de *mercancías artesanales* como un concepto alternativo al de artesanía, considerando que artesanía está relacionada más con una *forma de producción*, distinta a la industrial, que con las obras:

Así, el concepto artesanía, que considera una producción como algo homogéneo, opuesto por definición a la producción capitalista entendida sólo como producción industrial, resulta de poca validez para la investigación porque oscurece la realidad de la producción de ciertos objetos pues, como vimos, las relaciones capitalistas de producción están presentes en algunas de las formas estudiadas (Novelo, 1976: 242).

Aunque propuso llamarlas *mercancías artesanales*, solamente la utilizó en dos ocasiones porque terminó pensando la artesanía para aludir a estas:

Las artesanías están de moda en México. De ello dan fe, no sólo la publicidad que reciben en los medios masivos de comunicación, la gran cantidad de tiendas, galerías de arte, mercados de curiosidades, exposiciones ambulantes y bazares, sino también el elevado número de instituciones oficiales y privadas que “fomentan” la producción de artesanías. Discutir sobre artesanías también está de moda: se habla de ellas como obras de arte, como signos de subdesarrollo, como vía para el mejoramiento del campesino desocupado, como parte fundamental de la cultura nacionalista, como equilibradoras en potencia de la balanza comercial deficitaria del país, como terapia ocupacional, etcétera, etcétera (Novelo, 1976: 7).

Lo que en ese entonces estaba de moda eran las obras artesanales y discutir sobre ellas, pero ella se interesó por *los modos de producción de las actividades artesanales* donde se elaboraban dichas obras. Por esa razón, enuncia las ideas de quienes entienden la artesanía solamente como obra:

Y, ¿qué son las artesanías? Para unos son las obras plásticas que elaboran los indígenas, incluso las producidas en épocas prehispánicas; para otros son todo lo que se produce manualmente; algunos las confunden con objetos industriales que imitan modelos de la producción de interés folclórico; para otros más es todo lo que se puede comprar en un mercado rural, exceptuando las verduras y las carnes (Novelo, 1976: 7).

Es evidente que hizo un estudio amplio sobre las ideas imperantes en la época sobre el tema, lo cual le permitió ver que la discusión sobre artesanía sucedía estancada en la obra; pero que había un enfoque distinto, asociado con las distintas maneras de hacerlas, como proceso, que aún no se habían investigado:

Pienso que la diversidad de criterios para definir a las artesanías se debe a que se habla de ellas como resultado, y no como proceso. La necesidad de explicar el proceso de producción de artesanía adquiere mayor importancia puesto que uno de los criterios más utilizados para la definición del concepto destaca el papel del trabajo manual en la elaboración del producto (Novelo, 1976: 7-8).

Con esto propone mirar hacia el proceso, es decir: técnico, modo de producción, forma de agrupación social, más que a lo artístico del objeto terminado.

Su investigación está en tránsito entre dos temas: entre el proceso de producción artesanal y la exportación de obras artesanales; un interés personal y otro social. A nivel social todo es artesanía, pero en su interés personal descubre que es inequitativo admitir como artesanía a casi todo:

Aunque los términos ‘artesanía’ o ‘artesanos’ suelen representar algo que tiene que ver con la producción manual, no nos hablan de las diferencias en esa producción. Y a pesar de que las políticas de fomento se refieren en general a las artesanías, los productos que recibieron la atención de las instituciones fomentadoras o protectoras no son iguales, precisamente por la manera diferente en que se incorpora el trabajo a los objetos (Novelo, 1976: 42).

Se observa que su interés surge por el incremento en la exportación, ya que “la posibilidad de exportar artesanías –como bienes suntuarios– se incrementó desde el punto de vista del Estado, y a partir de la década de 1960 cobró un auge inusitado la creación de organismos oficiales destinados a promover esta actividad” (Novelo, 1976: 60) de una manera ciega, confundiendo las mercancías artesanales y, con ello, lo que se debe de exportar bajo este rubro:

Llama la atención que, considerados globalmente, los productos a los que el IMCE [Instituto Mexicano de Comercio Exterior] llama *artesanales* no son los mismos considerados por el Banfoco o por el INI, ya que aquí se trata más bien de una producción manufacturera y no arcaica, tradicional o indígena (Novelo, 1976: 87).

Lo que está de por medio es una imposibilidad mercantil: exportar un producto que se realiza en pequeñas cantidades, en un tiempo incierto, lo cual es un inconveniente para la exportación permanente, “a juicio del departamento de artesanías del IMCE, el problema de la exportación de artesanías mexicanas ‘radica en la falta de organización para la comercialización’” (Novelo, 1976: 82), problemáticas que son aprovechadas por intermediarios, acaparadores de objetos más o menos industrializados para surtir ese mercado de una manera constante:

[...] las artesanías tienen gran importancia en las políticas de fomento de la exportación de manufacturas. Esto incidió en la multiplicación de firmas comerciales dedicadas a la exportación masiva de artesanías, que engloba producciones tanto rurales como urbanas, objetos tradicionales y modernos, únicos y en serie, etcétera (Novelo, 1976: 16).

De aquí la tendencia de Novelo por investigar el modo o el proceso de elaboración con la finalidad de ayudar a distinguir y valorar lo que realmente es la mercancía artesanal exportable y combatir los remedos. Para ella la artesanía se distingue en el *proceso*; esto significa que la obra artesanal contiene un proceso artesanal que solamente es posible percibirla dentro de los antecedentes de elaboración, no en la obra terminada. Por eso dice que: “las artesanías cobraron nueva importancia; su auge comercial incidió en su progresiva industrialización y adulteración, sobre todo cuando la industria de la cultura produce masivamente objetos que hace pasar como artículos indígenas tradicionales” (Novelo, 1976: 15).

Da a entender que los objetos artesanales auténticos son los producidos por indígenas, específicamente los tradicionales, lo cual se constata cuando dice: “quiero destacar que en fecha tan temprana como 1921, el Estado reconoció en forma pública su admiración por las artesanías indígenas, o lo que en esa época se llamaban ‘industrias típicas’” (Novelo, 1976: 34), y consecutivamente “tanto Gamio como otros intelectuales de la época (Othón de Mendizábal, Moisés Sáenz, Alfonso Caso, Salvador Novo, Diego Rivera, David A. Siqueiros) concuerdan en exaltar el arte y las artesanía indias como lo realmente valioso y genuino mexicano” (Novelo, 1976: 33). Desde entonces se indicaba “ya el interés del aparato del Estado por las artesanías, se enfatiza el aspecto cultural, lo que las artesanías representan para la nacionalidad, y sobre todo la estética de la producción artesanal, la belleza de los objetos” (Novelo, 1976: 14-15).

Es claro que Novelo está de acuerdo en que las obras de indígenas se valoren, en lo que no concuerda es que se utilicen solamente como un emblema identitario:

La ideología sobre las artesanías en la época inmediatamente posterior a la revolución de 1910 tiene siempre la intención de exaltar expresiones culturales indígenas, para que los distintos grupos que conforman la población tomen conciencia de su nacionalidad, en el sentido de subrayar lo que los une, envolviendo con humo lo que los separa (Novelo, 1976: 39).

Y también explica cómo es que aquella estrategia simbólica después se complementó o desembocó en políticas de empleo para indígenas y no-indígenas:

Aunque la ideología oficial en este sentido no ha dejado de ensalzar los símbolos indígenas, al manejo ideológico concomitante con las políticas de fomento artesanal se han añadido otros aspectos, en los que la idea de la producción de artesanía como vía de superación económica –individual y nacional– tiene una importancia fundamental durante los gobiernos desarrollistas (Novelo, 1976: 39).

En síntesis, este trabajo investigativo de Victoria Novelo resulta ser un parteaguas en su género, porque abre una perspectiva distinta a la que se venía dando, por lo menos en tres puntos:

- a) Ya no ve la obra terminada sino los procesos de su producción. Esta perspectiva surgió en un momento en que había la dificultad de distinguir lo artesanal de lo industrial, porque en ambos se entremezclaba lo artístico y esto ocasionaba que fácilmente fueran objetos de exportación. Esta distinción se convirtió en un nuevo argumento para diferenciar la mercancía artesanal de la que no lo es, y por consecuencia, entre lo que es exportable bajo el sello de obra de arte y la que no.
- b) Su análisis es serio y su postura es sumamente crítica. Esta cualidad es la misma a la de María Luisa de Horcasitas, con la diferencia de que Novelo se concentra en los procesos y Horcasitas en las obras, pero ambas enmarcan su estudio con el factor social (Pérez, 1991). Parte de esto es que fue la primera en percatarse de la inoperancia del concepto artesanía para catalogar debidamente el conjunto de fenómenos que engloba una obra entonces así llamada.
- c) Sus estudios son de caso, desde donde logra ver los fenómenos sociales y técnicos de cerca y desde donde emite elementos de la realidad de cada lugar, no desde la generalización. En este sentido, es un escrito distinto a los de Francisco Peñaloza y Carlos Espejel anteriormente analizados, porque ya no trata de justificar una realidad de manera casi romántica, donde se hace ver que todo está bien, sino mostrar la realidad como un conglomerado de diferencias que pasaron desapercibidas por la mirada nacionalista.

Además de esto, destacar que aunque su tópico de reflexión fue la actividad laboral de corte artesanal. Así también, el *Referente* que usó para la artesanía fue doble: a la obra y a la actividad, es decir: dos de los *Referentes Temáticos*. En las citas donde habla de su definición

de artesanía, la asocia con uno de los *Referentes Esenciales*: Lo manual, y con uno de los *Referentes Temáticos*: el proceso.

4.3.4: *Artesanía: la actividad neolítica hoy*

En 1974, a la edad de 71 años el antropólogo Daniel Rubín de la Borbolla⁹⁶ publicó *Arte popular mexicano*, con una amplia experiencia adquirida en el Museo Nacional de Antropología desde 1948 (Abraham, 2006).

Aunque es un libro que busca reflexionar sobre el arte popular, en bastantes ocasiones emplea la palabra artesanía, más o menos distinguiéndolas teóricamente, diciendo que “Sobre la definición para el arte popular, la mayoría de ellas ha omitido sus tres cualidades fundamentales, a saber: que es fundamentalmente utilitario, anónimo y representa la tradición tecnológica y artística de un pueblo, a través de sus artesanías especializadas” (Rubín, 1974: 13).

Con esta idea de ‘sus artesanías especializadas’ se refiere a las actividades laborales donde se realizan las obras de arte popular; nos hace pensar que arte popular es el conjunto de objetos con *tres cualidades fundamentales* (utilitario, anónimo y tradicional) y la artesanía un modo de producción *especializada* de estos objetos. Esto se percibe también cuando menciona que “para sobrevivir, el amerindio tuvo que inventar técnicas para la elaboración de numerosos objetos” (Rubín, 1974: 29), por lo tanto, “esto constituyó la tecnología fundamental, el origen verdadero de nuestro arte popular y sus artesanías” (Rubín, 1974: 29).

Para este autor, la actividad artesanal es uno de los dos campos especializados del ser humano:

No dudamos que el artesano mantuvo otras actividades fuera de su artesanía: agricultura, cacería, pesca, recolección, etc., pero con menos intensidad. Cuando la comunidad, la tribu o el grupo inició las construcciones de los grandes centros religiosos, los dos conglomerados de la población ya operaban en sus respectivos campos especializados: la agricultura y la artesanía (Rubín, 1974: 59).

⁹⁶ Nació en 1903 en la ciudad de Puebla y murió en 1990. “Fue determinante la influencia de su padre, el médico Juan Rubín, quien lo envió a estudiar a los Estados Unidos de Norteamérica con el renombrado científico checoslovaco-estadounidense Alex Hrdlicka, Jefe del Departamento de Antropología Física de la Institución Smithsonian, impulsor de la corriente del difusionismo alemán, y con quien se especializó en anatomía comparada. [...]” (Abraham, 2006).

Y a este campo especializado lo asocia con una experiencia antigua, que resulta en una tradición laboral:

Cuanto diseña y elabora un artesano lo hace aprovechando las múltiples y muy antiguas experiencias de generaciones de artesanos, es decir, dentro de lo que llamamos tradición especializada. Al mismo tiempo enriquece la producción dentro de su artesanía y así contribuye a mantener viva la cultura de la cual se nutre (Rubín, 1974: 9).

Esta cita reproduce una de las ideas recurrentes dentro del discurso sobre artesanía, y tiene que ver con entender que se trata de una actividad del hombre primitivo: “lo que solemos llamar arte manual o popular, una de las primeras creaciones del hombre como ser cultural, es el resultado de un trabajo que le sirvió para sobrevivir en sus primeros y duros tiempos y para comunicarse con los otros hombres” (Rubín, 1974: 9). Con esta idea se crea una fórmula ideológica que consiste en hacer creer que un supuesto hombre primitivo hace un supuesto arte primitivo, que incluso él lo observa: “por costumbre o por comodidad se usa el término ‘primitivo’ para designar el arte de pueblos antiguos o modernos, por lo general no europeos” (Rubín, 1964: 17), dentro de los cuales están los pueblos de América:

El hombre llegó al continente americano con una cultura paleolítica que comprendía, entre otros recursos, las artesanías que había logrado inventar y desarrollar para cambiar su condición puramente biológica por la de un ser cultural. [...] [el paleoamerindio] llegó a ser un consumado artesano, creador de una cultura prehistórica uniforme en todo el territorio que ocupó. Quizá su capacidad creadora, y la inventiva que desarrolló por medio de las artesanías que ya practicaba, influyeron, junto con otros factores, en el descubrimiento y desarrollo de la agricultura y en la domesticación de numerosas plantas silvestres, entre las que se encuentran las plantas útiles a las artesanías (Rubín, 1964: 27 y 28).

Con esta fórmula se da a entender que en la actualidad aún hay rescoldos del neolítico, del hombre ‘paleoamerindio’ que hace obras con técnicas paleolítica, por lo cual resulta natural dudar de una creación de arte con toda la conciencia o civilización:

Existen pueblos y culturas en los que aun el propio término ‘arte’ es desconocido; la palabra no existe en su vocabulario y lenguaje, ni siquiera en sus conceptos abstractos. Lo que más se acercaría a nuestro concepto del arte se expresa de muchas otras maneras: con los nombres de las artesanías o las actividades productoras de ciertos objetos; con sus calidades, características, valores, símbolos, etc. (Rubín, 1964: 17).

Es decir, para él, las actividades productivas de esas sociedades primitivas que ahora se encuentran conviviendo con nosotros es lo que llama artesanía:

La supervivencia y evolución del hombre y su cultura en el continente americano, se basó en la recolección de plantas y frutos, en la cacería y pesca, en la domesticación y pastoreo de ciertos animales, y eventualmente en la agricultura y formación de centros de habitación permanente. Para lograr este desarrollo y crear seguridad y riquezas materiales tuvo que mantener una variada actividad creadora que ahora llamamos ‘artesanías’ (Rubín, 1974: 26).

Una actividad que se relaciona con un supuesto aislamiento social del resto del ‘mundo civilizado’:

A diferencia de Europa, que desde muy antiguo mantuvo contactos provechosos con todos los pueblos del Mediterráneo, del África y del Medio y Lejano Oriente, los pueblos americanos durante muchos milenios vivieron aislados y desconocidos del resto del mundo. Este aislamiento se refleja particularmente en las artesanías y en los conceptos y estilos artísticos que contrastan con los de otras regiones culturales del mundo (Rubín, 1974: 26 y 27).

Lo interesante es que se habla de actividades artesanales, no de *arte indígena*, lo cual es ya revelador porque deja ver la idea que está de fondo: el indio no existe:

Murió, finalmente, la sustancia misma de la vida indígena [...], pero quedó un rescoldo de experiencia en que se sustentaban los quehaceres diarios: la artesanía familiar. No pudo del todo morir el arte popular que se sustentaba de las necesidades diarias, de la vida misma (Rubín, 1974: 102).

Con esta cita, el indio ya no existe en estado puro sino mezclado y confundido con los grupos pobres de la sociedad occidental, que conforman un todo llamado popular; sin embargo, constantemente manifiesta ciertas ideas que remiten a los indios cuando hablan de arte popular y artesanías. Que lo indígena todavía permanezca en el discurso puede interpretarse como positivo porque se lo visibiliza; pero resulta todo lo contrario porque su permanencia (aún en alusión) está regida por una lógica que puede llamarse *colonialista*; una muestra es la siguiente:

Muchas comunidades están muy lejos hasta de la más elemental industrialización, pero lo que ahora más que nunca necesitan conservar su arte popular con todas las características propias, y asegurar, por medio de la enseñanza práctica directa, la transmisión de toda esa herencia artesanal, técnica y artística que durante siglos les ha brindado cierta seguridad económica e indudablemente seguridad emocional. Se necesita que los responsables de las políticas oficiales sobre el arte popular y sus artesanías establezcan contactos más directos con la realidad nacional y no impidan que las artesanías evolucionen paralelamente a las nuevas formas de vida de la cultura nacional, pero sin perder las cualidades innatas que las caracteriza (Rubín, 1974: 291).

En esta cita se visualizan dos cosas: por una parte, que el indio, estando apartado de las ciudades, está *muy lejos hasta de la más elemental industrialización*; y por otra, que esta lejanía y falta de industrialización es una condición para la conservación de la producción de obras de arte popular. Este es un enredo que ha estado en la base del discurso sobre el indígena y sus obras: evolucionar *sin perder las cualidades innatas que las caracteriza*.

En general, no es un estudio de caso, es una reflexión teórica sobre un supuesto arte popular mexicano, que busca justificar su existencia de una manera formal, estructurada, adecuada al contexto mexicano desde el punto de vista antropológico, pero sobre todo, desde un enfoque artístico. De esta manera, lo que normalmente era visto como una actividad atrasada, es rescatada por la perspectiva artística, desde donde se logra valorar el producto de aquel modo de producción en desfase cultural.

En los inicios de los 70s hay una conciencia por deshilar un entramado de supuestos, provenientes de distintas ideologías. Una de las confusiones está entre el arte popular y la artesanía, que se aborda y se soluciona por un pensamiento antropológico-artístico, basado en un discurso doble: crítico y propositivo, que tiene la finalidad de anular la tradición para imponer una nueva, tanto a nivel cultural como artístico. Se basa en dos supuestos principales: la industrialización y la modernidad.

Para ello se requiere tener claro quién es tradicional y quién no, para decidir a quién industrializar y a quién modernizar, e incluso, qué exportar y qué no. En resumidas cuentas, se quiere evolucionar la forma sin perder el arte, y conservar el arte sin permanecer en el atraso técnico-cultural. Así mismo, se continúa la reflexión sobre una cultura nacional, en confrontación a una cultura de comunidades específicas; y de una alta cultura (arte), frente a una baja cultura (popular).

Aquí el tópico de reflexión es la obra llamada arte popular, aunque el *Referente Temático* de artesanía que asume Daniel Rubín es la *actividad* laboral. Hay un uso invariable entre *Referentes* y categorías, lo que permiten una comprensión fácil del escrito por parte del lector. Se nota que cuando habla de artesanía, en realidad se refiere a las actividades laborales, a las que define como actividades especializadas y las valora como no-evolucionadas, paleolíticas; pero además, es de donde se desprende todo su juicio sobre ellas, y también es de donde surge lo que él reconoce como importante obra de arte popular –un fenómeno discursivo que nos recuerda al libro *Metepéc: Miseria y grandeza del barro*, de Antonio Huitrón Huitrón–. Sus *Referentes Esenciales* son lo tradicional y lo manual.

4.3.5: *¿Cuál de las artesanías para patrimonio nacional?*

Francisco Bravo, en *El artesano en México* (1976), habla de las personas que se emplean en actividades artesanales en México, mirando más sus elementos históricos y culturales, que lo comercial.

Aborda en varias ocasiones la palabra artesanía, refiriéndola a dos asuntos principales: a los oficios (actividades de producción artesanal o trabajo artesanal) y a obras (artesanales). Por ejemplo, cuando se refiere a ella como trabajo artesanal dice cosas como las siguientes:

Es indiscutiblemente difícil adentrarse en este tema de una manera profunda, dado que representa un serio problema si consideramos que los estudiosos de la artesanía no señalan claramente cuál es el preciso momento en que nace ésta. [...] Algunos le atribuyen a China los orígenes remotos y míticos de la artesanía y, de hecho, son muchas las razones que inducen a pensar que el trabajo artesanal tiene una honda y antiquísima tradición en aquel país (Bravo, 1976: 27).

Considera que es difícil dar con los inicios de la artesanía como actividad, dado que los estudios *no señalan claramente cuál es el preciso momento en que nace ésta*; lo que no se ha percatado es que los estudios de la artesanía normalmente hablan de obras, no de actividades; esto significa que se interesan poco por el origen geográfico o temporal de las actividades artesanales y se concentran en la procedencia del objeto artesanal. Aunque bien se puede preguntar sobre los nacimientos de la artesanía, pensándola como actividad o como obra, las respuestas siempre serán distintas: como actividad, el origen puede implicar una zona o un pueblo de hace siglos; como obra, puede recaer en una persona o una familia de hace unos cuantos años.

Para el caso de México emplea la misma estrategia:

La interpretación por el hombre de todo cuanto lo rodea y su necesidad de adaptarse al medio, hicieron a los primeros pobladores de Mesoamérica crear los objetos que les ayudaron a sobrevivir y mejorar sus condiciones; pero a la vez que lo hacían plasmaban en muchos de ellos su filosofía –arcaica e incipiente– de la vida; de su principio y su fin; de la existencia de otras vidas posteriores y desconocidas. Estamos

de acuerdo con quienes afirman que este fue el nacimiento de la artesanía, actividad que, como ya hemos mencionado, ha acompañado al hombre a lo largo de su historia (Bravo, 1976: 38).

Resulta que el procedimiento para dar con el nacimiento es remitir al lector a miles de años atrás, con lo cual se soluciona hipotéticamente sin necesidad de comprobarlo con evidencias. Esto permite que sin mayor precaución histórica se empate a la China antigua con *los primeros pobladores de Mesoamérica*, lo cual es una trampa antropológica para los indígenas de ahora, porque se hace ver que los pueblos prehispánicos son *arcaicos e incipientes* filosófica y tecnológicamente, pero sobre todo que las actividades que ahora se les llama artesanales, son la herencia de aquellos primeros pobladores; no se explica que en medio de los primeros pobladores de Mesoamérica y el siglo de la llegada de los españoles transcurrieron miles de etapas similares.

Su empleo como actividad se corrobora también cuando afirma que: “en principio hemos de subrayar la trascendencia de la artesanía como actividad principal de una gran parte del campesinado” (Bravo, 1976: 49); “la artesanía tiene la virtud de ser una actividad que unifica a la familia” (Bravo, 1976: 50).

Cuando la emplea para aludir a *objetos* habla de otra manera:

[...] resulta común, en efecto, encontrar artesanías que manifiestan una aguda sensibilidad de quien la produjo, acompañada de una baja calidad de los materiales empleados en la elaboración. Esto es, el artesano indígena se ve obligado a trabajar sobreponiéndose a las circunstancias adversas e inconvenientes (Bravo, 1976: 51).

En este uso, el autor destaca elementos como la sensibilidad del artífice indígena, calidad de los materiales, circunstancias de producción, modas y autenticidad, todas relacionadas con las obras, no con las actividades. Al asociarla con las obras, es lógico que hable también de *mexican curious*, ya que estas son obras no actividades:

Existen [...] productos que se ha pretendido considerar como poseedores del valor y legítimamente de las artesanías mexicanas sin que cuenten realmente con cualidades esenciales: los ‘mexican curious’. Tales productos que gozan desafortunadamente de

un prestigio que no les corresponde, se utilizan fundamentalmente con fines comerciales y para sorprender la buena voluntad de los turistas extranjeros de manera principal, aunque en muchos casos, debido al desconocimiento, los mismos mexicanos no escapan a dicho artificio (Bravo, 1976: 60 y 61).

Es en este caso que se manifiesta la inquietud por lo auténtico, debido a su éxito económico, tal como lo han mencionado especialistas como María Luisa de Horcasitas desde 1968. Por lo anterior, se observa que tiene una voluntad doble en su escrito, que está entre las actividades artesanales y las obras artesanales; por esta cualidad, es un escrito que se dialoga con el de Victoria Novelo, publicado dos años antes. Esto es patente en los siguientes párrafos, donde emplea la artesanía en uno y en otro sentido:

Una decidida actitud hacia dichos sectores retribuiría el esfuerzo y las energías empleados: se consolidarían las fuentes de ingresos para numerosos pobladores que verían en las artesanías una actividad productiva, no como paliativo económico sino como fuente permanente de ingresos; si la organización, el apoyo, el fomento de dichas actividades para realizarlas de una manera adecuada se llevara a la práctica, la magnitud de la producción de artesanías se incrementaría notablemente [...] (Bravo, 1976; 89).

Se observa que primero la usa como actividad artesanal (*'pobladores que verían en las artesanías una actividad productiva'*) y después como obra artesanal (*'producción de artesanías'*); en ambos casos asociados con el empleo remunerado o con la obtención de ingresos económicos.

En esta doble alusión, la comunicación con el lector se complejiza, ya que se dificulta entender cuál artesanía es fuente de empleo y provee de recursos económicos, o cual está implicada en la demanda del mercado: la obra terminada o los oficios laborales.

Por una parte, relaciona la artesanía (como actividad laboral) con el indígena prehispánico:

Como es fácil comprender, junto a las extraordinarias culturas prehispánicas florecieron, como parte importante de su quehacer, las artesanías. [...] La artesanía

del indígena experimentó cambios significativos al transcurrir el tiempo –y con él, la historia– que trajo consigo diversos hechos trascendentes (Bravo, 1976: 38 y 40).

Por otra, también da a entender que, como obra, se trata del resultado de nuestras culturas y nuestra gama de razas:

La producción de artesanías es mucho más que un proceso económico. Los resultados de ella representan y contienen una parte de la historia de nuestra nación; son, en sí, perpetuaciones del origen de nuestras auténticas culturas en su más amplio sentido. Por esta razón, los más puros descendientes de los forjadores de nuestra gama de razas las han tomado a su cuidado con un celo extraordinario (Bravo, 1976: 96 y 97).

Como actividad entonces la remite a miles de años, pero cuando se refiere a las obras la hace ver como un fenómeno de la actualidad. De esta manera, es obvio que la actividad artesanal se perciba caduca respecto a la industrialización; contrariamente, la obra artesanal resulta ser un asunto muy actual, adecuada a la lógica de mercado imperante. En este sentido, cuando menciona que en México hay un desconocimiento sobre la artesanía, se refiere a las obras:

Hasta ahora, cuando se han realizado campañas para dirigir la atención hacia la artesanía mexicana, se ha visto principalmente el aspecto comercial de aquellas; en consecuencia, aun dentro de nuestro territorio no se conocen, como debiera suceder, una gran variedad de productos que han pasado desapercibidos por la falta de información. Las artesanías que reflejan las costumbres y la historia de los pueblos que constituyeron desde su origen nuestras entidades federativas, deberían de formar parte del ambiente de cualquier estado de la república [...] (Bravo, 1976: 59).

Es claro que su interés de que la artesanía se conozca en todo México es por las obras o productos, no por las actividades, ni sus procesos. Por eso, al entender a la artesanía como obra, alude a una serie de comentarios sobre la diferencia y semejanza entre el artista y el artesano, y entre el arte y la artesanía:

Resulta ciertamente difícil encontrar un criterio universal a los conceptos de artesano y artesanía. De los mismos se derivan una serie de apreciaciones subjetivas que

conducen a ciertas personas a establecer la diferencia entre artistas y artesano, afirmando que el primero es primordialmente un creador y el segundo un imitador. Sin embargo, hay quienes piensan que es imperceptible y muy sutil la barrera que hace dicha diferenciación; en efecto, aunque en nuestro medio el artesano trabaja esencialmente para satisfacer sus necesidades económicas en la mayoría de las ocasiones, si no en todas, deja en sus productos una gran sensibilidad, creatividad e ingenio, dándole a la artesanía, con esto, características fundamentalmente artísticas (Bravo, 1976: 21).

Nótese entonces que a la hora de tratar de definir lo que entiende por artesanía, se impone la duda sobre si la artesanía es obra artesanal o actividad laboral, la cual solucionó citando a Isabel Marín de Paalen, quien “destaca lo siguiente: ‘Hay que distinguir en la actualidad tres artesanías artísticas y una pseudoartesanía, según las características formativas que predominan en la producción: a) Arte Popular, b) Etnoartesanías, c) Artesanías Artísticas Semindustrializadas, d) ‘Mexican Curious’” (Bravo, 1976: 43).

Recordemos que Isabel Marín emplea como *Referentes* de la palabra artesanía a las obras y también a la actividad artesanal. En el uso indistinto de la artesanía de Francisco Bravo, se complica entender su postura respecto al patrimonio nacional, cuando dice que “las artesanías constituyen [...] un verdadero PATRIMONIO NACIONAL,⁹⁷ digno de los mayores apoyos por parte del sector oficial, gubernamental –fundamentalmente– y por parte de la propia sociedad, de la ciudadanía” (Bravo, 1976: 100); en realidad no se sabe a qué se refiere: ¿cuál de los dos fenómenos es el patrimonio nacional?

En síntesis, no se utiliza en un solo sentido la palabra artesanía porque su atención está en mostrar la importancia de la artesanía como fenómeno genérico. Esto implicó que las actividades laborales y las obras artesanales fueran sus *Referentes Temáticos* de esta palabra. Para él, la importancia de la obra artesanal no es igual a la de la actividad artesanal, ya que ésta última aun no gozaba de gran valía en ese momento. Sin embargo, desde este factor, la artesanía que él ambiciona como patrimonio nacional es la obra, no la actividad ni sus procesos técnicos; este dato es importante recordarlo porque es la misma ruta que han seguido las políticas del gobierno sobre la gestión de las artesanías. Por este doble *Referente Temático*

⁹⁷ Las mayúsculas son del autor del libro.

de artesanía se enlaza con el escrito de Carlos Espejel y de Victoria Novelo. Su *Referente Esencial* es lo popular y lo indígena; y sus *Referentes Derivados* son los oficios, las costumbres, lo nacional, lo autóctono, lo auténtico y lo genuino.

4.3.6: Comentario sobre la artesanía en los setenta

Las *Asociaciones discursivas sobre artesanía* en la década de los setenta, se relacionan con las obras, actividades y con los procesos. Esto quiere decir que hay un interés completo por la artesanía, ya que es una década donde se inicia una política de promoción y apoyo económico al sector popular, y con ello a lo artesanal, tanto que se consolida la exportación de mercancías artesanales. Esto trajo como consecuencia el interés en diferentes asuntos relacionados con la artesanía, para resolver la necesidad de distinguir la verdadera artesanía, de aquella que es imitación; saber las obras que podían exportarse bajo el rubro de “objetos de arte”; hasta para responder la pregunta por cuál es la artesanía tradicional o cuál proceso debería de modernizarse y cuál no. No es casual que los principales discursantes sean funcionarios que administraron alguna institución relacionada con las artesanías. Al respecto, véase la tabla 22.

Tabla 22: Compendio de usos discursivos sobre artesanía en los 70s

Asociaciones Discursivas sobre Artesanía en textos de la década de los 70s del siglo XX					
AÑO	TEXTO	AUTOR	REFERENTE TEMÁTICO	REFERENTE ESENCIAL	REFERENTE DERIVADO
1972	Arte popular y artesanías artísticas	Porfirio Martínez Peñaloza	Obra	Lo tradicional, lo utilitario	Lo popular, lo indígena
			Actividad	Lo manual	Lo indígena, lo popular
1972	Las artesanías tradicionales en México	Carlos Espejel	Obra	Lo tradicional, lo manual	Lo popular, lo indígena, lo mestizo, lo vernáculo, lo moderno
			Actividad	Lo manual, lo tradicional	El oficio
			Proceso	Lo manual	Lo semindustrial
(1974) 1976	Artesanías y capitalismo en México.	Victoria Novelo	Obra	Lo manual, lo utilitario	Lo popular, lo indígena
			Proceso	Lo manual, lo tradicional	Lo no industrial, lo semindustrial
1974	Arte popular mexicano	Daniel Rubín de la Borbolla	Actividad	Lo tradicional, lo manual	Lo premoderno, lo preindustrial, lo indígena
1976	El artesano de México	Francisco Bravo	Obra	Lo tradicional, lo manual	Lo autóctono, lo mexicano, lo auténtico
			Actividad	Lo manual	El oficio, lo indígena, lo no industrial

Fuente: Elaboración propia.

En los setentas la artesanía se mezcla con el indigenismo y con la economización de las obras y de los indígenas, tanto que se estudia a la artesanía como si fuera un asunto propio del indígena. Así, al estudiarse a la artesanía se estudia al indio, y viceversa. Este dato es palpable en los *Referentes Derivados*, donde se alude a lo indígena, a lo autóctono, a lo preindustrial, al mestizaje, a lo auténtico.

Es básicamente una etapa teórica, donde el tópico giró sobre la concordancia entre las obras artesanales y los indígenas. En este sentido, hay quien trata de justificar este supuesto, confirmando que el atraso de los indígenas corresponde al atraso de sus obras y actividades; y otros que se inconforman por la indolencia del estado por el atraso de los indios y sus actividades, manifestándose críticos sobre el enfoque económico de la década anterior, poniendo en duda el papel del estado como rector de la producción de las obras en las actividades artesanales y, por consecuencia, de la vida del indígena. En ambas posturas, no se duda sobre la necesidad de modernizar a los indios y sus actividades; sin embargo, hay voces de intelectuales que abogan por no alterar la esencia artística de las obras artesanales, al efectuarse este experimento social.

Son escritos donde mediante la artesanía se ve al Otro (indio y al popular); esto quiere decir que no son precisamente reflexiones artísticas como tal, porque las cualidades estéticas de las obras se presentan solamente como una simple opinión del gusto del escritor. Es usual que la palabra artesanía se emplee indistintamente en alusión a la obra y a la actividad, ya que la atención está puesta en la procedencia de la obra y, por consecuencia, del Otro.

En general, la reflexión sobre la artesanía gira sobre la asimilación del indio a la cultura occidental, basada en la teoría política del indigenismo.

4.4: Artesanía en la década de los ochenta del siglo XX

En la década de los ochenta inicia una nueva etapa en la investigación de la artesanía, que tiene que ver con su adecuación a las circunstancias del mercado mundial, por lo cual disminuye el interés por las circunstancias de acción de las actividades artesanales y se consolida la importancia de los desplazamientos culturales de las obras. Podría decirse que los ochentas es una etapa intermedia en la reflexión de la artesanía, ya que se nota que los

estudios se efectúan comparadamente, donde se estudia el tránsito de lo tradicional a lo nuevo, de lo local a lo mundial, de lo cultural a lo económico. Algunos de los autores representativos son Néstor García Canclini, Felipe Castro Gutiérrez, María Teresa Ejea y Marta Turok. A continuación veremos cómo manejan la artesanía en sus escritos, respecto a los *Referentes* con los que la asocian.

4.4.1: La importancia de la obra del indio en el capitalismo

En 1982 el antropólogo Néstor García Canclini, a los 43 años publicó el libro *Las Culturas populares en el capitalismo*,⁹⁸ producto de su investigación “realizada, entre los años 1977 y 1980, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México” (García, 2002: 47), con la participación de sus alumnos, siendo él profesor de esta.

En las 226 páginas del libro, utiliza la palabra artesanía en más de 180 veces, en su mayoría asociada con obras u objetos terminados, normalmente de factura indígena. Este vínculo es natural porque el estudio se realizó “en el centro de México, en pueblos de la zona tarasca del estado de Michoacán” (García, 2002: 52). Sin embargo, procede como la mayoría de autores: relativizando teóricamente el que la obra sea una factura de procedencia india, diciendo que “las artesanías pertenecen y no pertenecen a los indígenas, encuentran y no encuentran en la casa su lugar” (García, 2002: 158). Por lo tanto, prefiere emplearla como una noción que abarca más:

¿Qué concepto de artesanía emplearemos para entendernos? Si sumamos los usos de este vocablo –en textos oficiales y carteles de tiendas, en el lenguaje coloquial y en guías turísticas– habría que incluir casi todo lo producido a mano, rudimentariamente, por indígenas pero también por otros con formas que evocan la iconografía precolombina o simplemente sugieren ‘antigüedad’ o ‘primitivismo’: cestos y sombreros de tule, alfarería doméstica y piezas escultóricas de barro, platería lujosa y de terminación rústica, objetos tallados por jóvenes hippies urbanos y otros de producción y consumo campesino en los que el valor estético no interesa (huaraches, hamacas, etcétera) (García, 2002: 102).

⁹⁸ Libro reeditado en 1988 y 2002. Este análisis corresponde a la edición del 2002.

Lo interesante del libro es que el tema central no trata sobre artesanía, ni sobre el indígena, sino sobre las culturas populares, donde la reflexión de lo indígena es secundaria y mediada por la palabra artesanía, sobre todo cuando se habla de las obras de las culturas populares. El fenómeno que se aborda es la manera en que los productos de las culturas populares compatibilizan con el mercado capitalista, donde la artesanía es vista solamente como uno de estos productos:

¿Qué es lo que define a las artesanías: ser producidas por indígenas o campesinos, su elaboración manual y anónima, el carácter rudimentario o la iconografía tradicional? La dificultad de establecer su identidad y sus límites se agrava en los últimos años porque los productos juzgados artesanales se modifican al relacionarse con el mercado capitalista, el turismo y la ‘industria cultural’, con formas ‘modernas’ de arte, comunicación y recreación. Pero no se trata solamente de cambios en el sentido y en la función de las artesanías; este problema es parte de una crisis de identidad generalizada en las sociedades actuales. La homogenización de patrones culturales y el peso alcanzado por los conflictos entre sistemas simbólicos cuestiona una serie de supuestos y diferencias que hasta ahora nos tranquilizaban: de un lado los blancos, del otro los negros; por aquí los occidentales, allá los indígenas; en las galerías y museos urbanos el arte, en el campo las artesanías (García, 2002: 100).

Concretamente, su atención está puesta en la *crisis de identidad* de las obras de las culturas populares, ya que pasan a ser otras cuando son adquiridas en otro entorno geográfico, por lo cual “las artesanías cumplen raras veces en medios urbanos las funciones originarias de las culturas indígenas” (García, 2002: 167), desembocando en una alteración semántica de la obra:

Este cambio de sentido que las artesanías sufren al pasar del medio rural al urbano, de la cultura indígena o campesina a la de la burguesía y los sectores medios, está compensado por una tendencia a reordenar el sistema para reducir el desfase entre ambas culturas. La política hegemónica no sólo resemantiza los objetos al cambiarlos de entorno y de clase; también va modificando, como vimos, a las comunidades tradicionales y a los consumidores urbanos para sintonizarlos en una estructura global (García, 2002: 167).

Nos muestra que las descontextualizaciones de las obras traen consigo cambios de uso, de sentido y de valor; sin embargo, hay que tener presente que este cambio es de las obras, no de los conceptos, por lo cual llega a ser ilógico y hasta ambiguo emplear los mismos conceptos o categorías para catalogar a esas obras descontextualizadas. Probablemente por eso el autor prefiere usar la palabra artesanía de una manera provisional:

No parece conveniente restringir el nombre de artesanías a un área de este universo antes de atravesar el estudio teórico y empírico que nos propusimos. Asumiremos provisionalmente esta dispersión significativa, incluiremos en la investigación situaciones muy dispares en que el concepto recibe usos no fácilmente compatibles: preguntarnos por las razones de esta disgregación semántica y pragmática nos ayudará a entender la extensión y modificación de sus funciones sociales (García, 2002: 103).

A falta de otra palabra, con base en esta reflexión sobre su tema –que bien pudiese tener el título de ‘Las artesanías en el capitalismo’, emulando el título del libro de Victoria Novelo: *Artesanías y capitalismo en México*–, diciendo que:

La reelaboración del lugar de las artesanías en espacios dispares permite captar la estrategia de *descontextualización y resignificación* que la cultura hegemónica cumple respecto a las subalternas. No es, por tanto, sólo la inserción de la artesanía en contextos diversos lo que representa la condición dislocada de sus productores sino la pérdida de contexto, el exilio de su espacio nativo –la vida indígena, el mercado rural– y su desplazamiento a otra escena: la cultura burguesa, la tienda urbana, el museo y la boutique (García, 2002: 156).

Aunque resulta preocupado por ‘el exilio del espacio nativo’ de esta obras, asume que “se nos escaparía el sentido actual de las artesanías en el capitalismo si las miramos sólo desde su raíz indígena” (García, 2002: 128), porque “su papel como recurso suplementario de ingresos en el campo, renovadoras del consumo, atracción turística e instrumento de cohesión

ideológica muestra la variedad de lugares y funciones en que el capitalismo las necesita” (García, 2002: 126).

Para este autor, la obra del popular, al ser importada por el capitalismo, se diversifica:

Tal diversificación de las funciones culturales de las artesanías muestran, así mismo, la variedad de niveles y estrategias sociales en que son usadas, [en que] su circulación desborda hoy el sentido arcaico de objetos indígenas producidos con un fin práctico o ceremonial para comunidades de autoconsumo (García, 2002: 171).

En ese traslado, el valor inicial que tenía entre lo popular e indígena (la utilidad), se anula por el valor secundario que le otorga el poseedor ciudadano (artístico u ornamental); pero ya estando en su nuevo papel tiene que recurrir a sus antecedentes para configurar su valor cultural:

Al disolver el valor de uso de las artesanías en el intercambio indiferenciado de mercancías, o en el casi hueco valor simbólico de ‘lo indígena’, se construyen identidades imaginarias, fingen recuerdos, los subrayan, para generar significaciones que ocupen el vacío de aquellas pérdidas (García, 2002: 175).

Es decir, el nuevo uso de la obra sustituye la pérdida de su uso real, y su justificación llena el vacío de su identidad, incluso en exageración:

[Hay una] necesidad de que el discurso publicitario instaure nuevos significados, reelabore otro imaginario social, en el que la profundidad del pasado es convocada para dar profundidad a una intimidad doméstica que los enseres industriales estereotiparon. De ahí la necesidad de que las artesanías incluyan esa mezcla de marca de origen e instrucciones para su uso. Y que al hablar de ellas se exageren los elementos folclóricos: la hipérbole es la figura predilecta de la retórica con que la publicidad se apropia de lo exótico. Cuando ‘lo indígena’ o ‘lo natural’ son sometidos a la cultura urbana se recargan sus elementos distintivos (García, 2002: 175).

Hay una especie de ‘blanqueo’ de la obra, donde lo indígena desaparece, después se retoca de él: lo real y puntual es sustituido por lo ilusorio y abstracto:

Las artesanías, que en su mayor parte nacieron en las culturas indígenas por su función, son incorporadas a la vida moderna por su significado. ¿Qué significan? Precisamente el tiempo, el origen. A diferencia de los objetos funcionales, que sólo existen en el presente y se agotan en su uso -el vaso para beber, el coche para viajar-, los objetos antiguos o artesanales nos hablan del transcurso, de la procedencia (García, 2002: 176).

Con esto quiere decir que “las artesanías, por lo tanto, son y no son un producto precapitalista” (García, 2002:126): ideológica y socialmente son concedidas como rescoldos del pasado a punto de apagarse, pero mercantilmente están funcionando dentro de la economía capitalista, lo cual es leída por el autor como una evolución:

La propia evolución de las artesanías, ahora ofrecidas a menudo como parte de paquetes turísticos, junto a la gastronomía, las músicas étnicas industrializadas y otros bienes ‘de sabor local’, incita a revisar el lugar de esos objetos tradicionales y su interacción con la cultura masificada (García, 2002: 28 y 29).

Propone, además, no caer en polaridades y ver el fenómeno en un sentido pragmático:

Tanto quienes intentan proteger y conservar la independencia de formas autóctonas como los que sólo buscan tecnificar la producción y subsumir las artesanías en el mercado capitalista incurren en el error de separar lo económico y lo simbólico. Ninguna solución que tome en cuenta sólo uno de estos niveles puede resolver los conflictos actuales de la identidad y la subsistencia de las culturas populares (García, 2002: 221).

No obstante, culmina su texto con un mensaje que habla de un cambio:

Debemos reorganizar las instituciones de promoción y difusión artística y artesanal, construir otra historia del arte y otra teoría de la cultura, otras escuelas y otros medios de comunicación a fin de que los procesos culturales que encerramos en las vitrinas del Arte se reubiquen en la vegetación de hechos y mensajes en medio de los cuales aprendemos a pensar y sentir. Pero esta reorganización del campo cultural podrá cumplirse cabalmente en una sociedad que no se sabe en la explotación mercantil de los hombres y de sus obras. O al menos, donde se luche por construirla. Si conseguimos que las artesanías, las danzas, las fiestas contribuyan a alcanzarla, que se mezclen con las batallas comunes de la vida rural y urbana, tendremos el orgullo de poder escribir la cultura con minúsculas. Será la única manera de seguir escribiéndola entre comillas (García, 2002: 226).

Nótese que habla de una nueva cultura dentro del sistema, no fuera de él, llegando a conclusiones que coinciden con las de Antonio Huitrón Huitrón y Porfirio Martínez Peñaloza.

Su pensamiento consta de distintas ideas, que por un lado comparte con los latinoamericanos cuando se interesa por reflexionar teóricamente sobre la situación de la *cultura popular* frente a la cultura erudita, describiendo la realidad de las sociedades indígenas dentro del capitalismo y dentro de las sociedades urbanas; y por otra, incorpora la reflexión marxista sobre la hegemonía que ejerce la sociedad burguesa sobre la clase subordinada, integrando a ésta a los indígenas.

Aunque hace una labor importante de estudio etnográfico en contextos indígenas, su vista panorámica, propia de su formación de filósofo, le permite reflexionar la realidad a nivel macro, es decir: ver lo particular de las obras dentro del capitalismo global. En términos generales, su reflexión marcha entre lo indígena y la lucha de clases, donde involucra al indio, no en el sentido marxista sino en el sentido capitalista, por eso no lo entiende como lucha sino como relación. De esta manera, admite que las obras de las sociedades subalternas son refuncionalizadas como necesarias en la economía capitalista, donde se disipan ciertas contradicciones conflictivas. Esta idea permite decir que ya desde entonces muestra indicios de lo que posteriormente será su teoría de la hibridación, donde las diferencias particulares se mezclan, se influyen y se confunden en un marco más amplio, resultando en una nueva cultura.

En suma, su argumento nodal dentro del libro es la descontextualización de las obras de la cultura popular y su resultante crisis de identidad. Su *Referente Esencial* de la artesanía es lo utilitario y lo manual. El *Referente Temático* que emplea para la artesanía es la obra. El *Referente Derivados* es lo indígena y lo popular.

4.4.2: El final de los oficios artesanales

En 1986, Felipe Castro Gutiérrez publica su libro *La extinción de la artesanía gremial* que “fue originalmente una tesis presentada el año de 1982 para aspirar al título de licenciado en historia” (Castro, 1986: 7), en la Universidad Nacional Autónoma de México.

En las 188 páginas del libro, en aproximadamente 18 ocasiones empleó la palabra artesanía, asociándola exclusivamente a las *actividades* productivas u oficios del siglo XIX. En este caso, entiende que artesanía es una actividad con un sistema de producción, distinto al obraje:

Obrajes y artesanías convivieron desde el siglo XVI; y lo hicieron en verdad con bastante armonía. Aunque se trata de dos sistemas de producción y de relaciones de trabajo excluyentes, no hay bases documentales para suponer [...] un conflicto permanente. De la contradicción objetiva no se deriva forzosamente un reflejo en la actitud y acciones de artesanos y obrajeros (Castro, 1986: 114-115).

Dentro de esta distinción generalizada, donde afilia la artesanía con el artesano, y al obraje con el obrajero, distingue también otras cualidades más específicas como los tipos de organización para la producción, diciendo que “un acercamiento a la subdivisión en sectores proporciona datos aclaratorios y complementarios. Podemos distinguir aquí tres agrupamientos: el de las fábricas reales, el de las manufacturas, el de los talleres artesanales y el de la artesanía domiciliaria” (Castro, 1986: 29). Es decir, distingue entre fábricas, manufacturas y actividades artesanales, con base a la cantidad de tecnología moderna, “aunque en la artesanía predominó la habilidad manual del artesano, no debe pensarse por ello que excluyera totalmente la presencia de diversos tipos de medios de trabajos complejos. [...] Desde luego, se estaba en una etapa preindustrial; la energía utilizada seguía siendo la humana” (Castro, 1986: 55).

En este caso, la artesanía es la actividad que menos tecnología industrial contenía en sus procesos de elaboración. Esta cualidad le permitió a Castro nominar artesanía a las actividades que se hacían en México en el siglo XVIII, donde se copiaban las obras exportadas de España:

Por otro lado, el sistema tributario creaba una barrera proteccionista para la producción manufacturera novohispana, elevando considerablemente los precios de las mercancías europeas, a lo que también contribuían los malos caminos y la voracidad de los mercaderes, como bien lo hacía notar Revillagigedo. Así, las artesanías se hallaban en una virtual situación de ‘invernadero’, que favorecía sus adelantamientos al ritmo de la prosperidad económica y la ampliación del mercado (Castro, 1986: 69).

Entre esta idea de artesanía distingue dos tipos, una gremial y otra domiciliaria:

Artesanía gremial: Carpintero, Confitero, Sastre, Platero, Zapatero, Tejedor, Calderero, Hilador oro, Pinto, Sombrerero, Tirador oro, Velero, Herrero, Bordador, Tintorero, Hilador seda, Tonelero, Tornero, Entallador, Cerero, Batihoja, Guantero, Sillero, Pastelero, Relojero, Carrocero, Aprensador, Tejedor seda, Pasamanera, Gamucero, Amolador, Cohetero, Vidriero, Curtidor, Armero, Gorrero, Dorador, Galonero.

Artesanía domiciliaria: Costurera, Soletero, Guitarrero, Cincelador-empedrador-canero, Botonero, Devanadora seda, Hornero, Alfiñiquero, Labrador de carey, Jicarero, Perlero, Encajero, Colchonero, Rosariero, Calzonero, Flautero, Hilador algodón (Castro, 1986: 168-169).

Además de esta catalogación de actividades, interesante resulta también que emplea esta palabra para referirse a las actividades realizadas por indígenas prehispánicos:

La técnica utilizada por el artesano urbano era de indudable raíz española, y de su relativa complejidad y grado de evolución nos hablan las ordenanzas, con su exagerado casuismo. Aunque en algunos gremios la presencia indígena fue

considerable, parece difícil establecer una relación de continuidad técnica con la artesanía prehispánica (Castro, 1986: 54).

Este uso ayuda a ver que no la emplea solamente como *sinónimo* de oficios europeos, sino también como *adjetivo* de cualquier actividad laboral productiva que no sea industrial.

En general, este texto es distinto porque no sigue la línea argumental de otros como los de Porfirio Martínez Peñaloza, Daniel Rubín de la Borbolla, María Teresa Ejea, Marta Turok, tal vez porque su tema no es la artesanía como obra, sino como actividad laboral; no obstante, tampoco se equipara al de Victoria Novelo, quien sí habla de las actividades laborales (pero enfocándose en los procesos de las actividades artesanales actuales), mientras que Castro solamente ve la historia de la gradual desaparición de los oficios del siglo XIX en México. Es un libro que se asemeja más al de Juan Luna Cárdenas *Las artesanías prehispánicas*, donde lo indio aparece separado de la artesanía, tanto que casi desvanece en la argumentación escrita; es decir, se muestran pocos elementos lingüísticos e ideológicos sobre el indígena, que normalmente ahora acompañan a los documentos que tratan sobre artesanías.

Resulta destacable que desde su actualidad (1982), este autor haya llamado artesanía a las actividades que en su momento se conocían como oficios u oficios artesanales. Este modo de proceder se repite una y otra vez dentro de los documentos que hablan de actividades u obras realizadas por poblaciones populares e indígenas de antes del siglo XX. Esta actitud lingüística origina varias falsas sensaciones:

a) Que aquellos oficios gremializados son lo mismo que las actividades artesanales que hoy llaman artesanías.

b) Que la identidad de las personas que formaban parte de aquellos gremios de oficios es la misma que actualmente se emplean en actividades artesanales.

c) Que las condiciones laborales y legales de aquellos gremios son los mismos que los que ahora tienen las actividades artesanales.

d) Que las obras que se realizaban en aquellos oficios son las mismas que se producen actualmente en las actividades artesanales.

e) Que aquellos oficios gremiales de origen europeo estuvieron exentos de lo indígena y que el indígena hace su aparición solamente hasta principios del siglo XX.

El nombrar del mismo modo aquellas actividades del siglo XIX que a las de ahora, acarrea confusión de percepción y de conocimiento; de alguna manera los fenómenos resultantes (obras) y los procedimientos (procesos) pueden ser los mismos, pero las condiciones son distintas. Por esta razón, es necesario preguntarse: ¿qué cambió en las condiciones para cambiar también la manera de nombrarlas? o ¿cuánto pudieron haber cambiado para que dejaran de llamar a estas actividades como oficios, y llamarlas como industrias populares y, más tarde, actividades artesanales o artesanías? ¿Este cambio de nombre fue a causa del cambio de las condiciones o por el cambio de las obras o de los procesos productivos? Visto de otro modo: ¿cuál de los fenómenos implicados dentro de la categoría de artesanía tuvo un cambio significativo para que haya justificado el cambio de nombre en aquel momento en que aún no se llamaba así?

Esta serie de preguntas permiten derivar que hace falta abundar un poco más en el tema, para ser capaz de distinguir algunos elementos que intervinieron de manera decisiva en el cambio de nombre de las cosas, y, por consecuencia, en su estimación de las obras; además, es necesario percatarse de la influencia de otros elementos como los inventos tecnológicos, creaciones de obras nuevas, cobijo legal, reputación de alguna de ellas por las modas, cambios de política, penetración de teorías filosóficas, etc.

En resumen, Castro emplea como *Referente Esencial* de artesanía a lo tradicional y a lo manual; de *Referente Temático* a las actividades u oficios; de *Referentes Derivados* a lo no industrial; aunque su tópico de reflexión del libro fue la abolición de los gremios artesanales.

4.4.3: Los productores no saben que su obra es artesanía

En marzo 1985, María Teresa Ejea, presenta su tesis “De eso que llaman artesanías”, para obtener el grado de licenciada en Antropología Social, en la Universidad Nacional Autónoma de México. Consta de 74 páginas, en las que utilizó la palabra artesanía en 97 ocasiones aproximadamente, la mayoría en alusión a *obras* artesanales. Es un estudio de caso que se realizó en “Amatenango del Valle, Chiapas, durante los periodos escolares que van de enero a abril de 1984 y de mayo a agosto del mismo año” (Ejea, 1985: presentación).

Este es un trabajo de investigación que trata sobre artesanía, pero se termina disertando sobre fenómenos asociados con indígenas —en este caso se trata de “Amatenango

del Valle, pueblo de alfareras, se localiza en los altos de Chiapas [...]. La población es indígena mayoritariamente [...]” (Ejea, 1985: 22)–. Es una recurrencia lingüística común donde se insiste en que la artesanía es un asunto que no es exclusivo de indígenas, dando a entender que son cuestiones separadas; sin embargo, esta afirmación resulta paradójica, porque en la práctica discursiva, al hablar de artesanías, se remite casi exclusivamente a lo indígena.⁹⁹

Evidentemente, ya para esta fecha, “en el espacio académico se han realizado y realizan numerosas investigaciones que retoman alguno de los diversos aspectos de las artesanías; de ahí que se contemple como problema económico, o en su dimensión cultural, o en su relación con el arte” (Ejea, 1985: 1). Gracias a estas influencias elaboró y respondió su pregunta de tesis:

¿Qué modalidades económicas y culturales adquiere la producción de artesanías en su participación de la vida social y económica del México actual? La hipótesis que guía este trabajo es que la producción de artesanías, aun cuando no es una forma típicamente capitalista, participa de las relaciones sociales y económicas capitalistas y se inserta a ellas en un carácter de subordinación, manifestando modalidades específicas (Ejea, 1985: 10).

Sin embargo, su avance lo encontramos en la reflexión sobre el concepto de artesanía. Es notorio que ya hay una observación del uso variado de esta palabra en relación con las obras:

Sobre el concepto de artesanía: Uno de los primeros problemas a los que se enfrentan las investigaciones sobre las artesanías, incluyendo la presente, es su definición, ¿bajo qué parámetro se define si un objeto es artesanía o no? buscar [su] definición [y] ubicar el objeto de estudio [facilita] su investigación. En muchas ocasiones se ofrecen definiciones formales que sólo persiguen superar ese primer punto; en otros casos las definiciones no son precisas, o van de acuerdo al interés del autor, y en las

⁹⁹ Podría decirse que si se estudia la alfarería de Amatenango, obviamente se hará referencia a lo indígena, dado que es una población tzeltal; pero lo que se quiere destacar con esto es que hay una cognición social que previa a la investigación, incluso previa al proyecto investigativo, actúa en los investigadores, de manera tal que de antemano suponen que si investigaran a obras producidas por indígenas, indudablemente las llamaran artesanía.

más de las ocasiones reflejan parcialmente lo que la artesanía es. Por ejemplo, se suele caracterizar a la artesanía como un elemento artístico, que expresa un sentimiento tal, y con calidad estética; si bien una artesanía puede contener algo de eso, debe también considerarse su carácter económico, como actividad y como forma de producción (Ejea, 1985: 7-8).

En la cita se presentan ideas-clave que evidencian que la reflexión sobre el concepto ha sido un elemento que no se ha abordado de lleno y en exclusiva; además, se observa que se continúa con la interrogante sobre *¿bajo qué parámetro se define si un objeto es artesanía o no?* No es casual que tres años después Marta Turok se pregunte también: *¿Cómo acercarse a la artesanía?*

Respecto a la complejidad del concepto, proporciona el siguiente dictamen:

La dificultad para definir artesanía no deviene de una imprecisión gramatical solamente, también la genera la diversidad de los objetos que actualmente circulan en el mercado con el nombre de artesanías, y esta diversidad se incrementa constantemente. Muchos productos pasan a ser artesanías y así son adquiridos por un recientemente amplio sector que los consume; incluso en ocasiones algunos productos semindustrializados se venden como artesanías; también es común el que se creen nuevas artesanías, que son productos hechos con materiales rústicos, imitando algún motivo antiguo y que por ello pasan como artesanías tradicionales (Ejea, 1985: 8).

De alguna manera, dialoga con María Luisa Horcasitas de Barros, respecto al fenómeno de que se hace pasar como artesanía a lo que no lo es, pero con otro enfoque, ya que María Teresa Ejea ya no lo ve como un problema, sino como la explicación del desconcierto del concepto:

También observamos que el de "artesanía" es un término aplicado preferentemente a productos manuales que pasan a circular a un amplio mercado de consumo; se llama "artesanía" a los objetos que son aceptados por el consumidor, sin importar si realmente están producidos artesanalmente, es decir, con técnicas simples, con escasa división del trabajo, etcétera. Así, se incluyen objetos semindustrializados que dan la

impresión de ser pintorescos, curiosos y tradicionales, y objetos que son creados como artesanías (Ejea, 1985: 67).

Nótese que esta postura comprensiva contrasta con la postura ética que asumió Porfirio Martínez Peñaloza en 1972, quien se preguntaba sobre la diferencia entre arte popular y artesanía artística. Ante esta proliferación y uso, para la autora el concepto artesanía ya no es un problema de clasificación de objetos, ya que simboliza a todos los que son aceptados como tal por el consumidor, sino que es un problema de adjudicación social, ya que “este es un término acuñado por los que no estamos relacionados directamente con la producción; los productores no se llaman a sí mismos ‘artesanos’ y esto es sintomático” (Ejea, 1985: 66-67).

Ciertamente, en ese momento la artesanía era un concepto usado por pocas personas, pero se esperaba que las personas productoras de Amatenango también lo usaran y que, de cierta manera, lo entendieran:

La actividad que realizan es ‘alfarería’, dijeron las mujeres, y lo que hacen son trastes para la cocina; no saben qué es ‘artesanía’, ni qué es ‘artesana’, estos términos les son extraños. Algunas mujeres reconocen que ‘artesana’ es como les llaman las personas del Instituto de la Artesanía: ‘ellos dicen que nosotras somos artesanías’ (Ejea, 1985: 37).

Evidentemente, los productores indígenas aun no estaban familiarizados con la idea de artesanía y la de artesano. Pero incluso, a nivel nacional permanece el problema para decidir cuál obra es artesanía y cuál no; no es casualidad que es en este momento cuando se inicia una reflexión exclusiva sobre lo que es artesanía, haciéndose conciencia de que el objeto referido como artesanía depende del concepto que se tenga de artesanía; sin embargo, tendrán que pasar algunos años más para entender que también el concepto depende y se complejiza por influencia de los fenómenos aludidos (*Referentes*) con esta palabra.

Bueno, como se observa, en este caso el tópico de su reflexión fueron las obras de barro elaboradas en la población indígena llamada Amatenango del Valle, en el estado de Chiapas, México; y el *Referente Temático* que la autora empleó para corporizar la palabra artesanía también fueron estas mismas obras. Se nota entonces una coherencia entre el tópico de reflexión con el *Referente Temático* aludido con la palabra artesanía.

Respecto al *Referente Esencial* y el *Derivado*, se dificulta encontrarlos, sobre todo porque dice que “se llama "artesanía" a los objetos que son aceptados por el consumidor, sin importar si realmente están producidos artesanalmente, es decir, con técnicas simples, con escasa división del trabajo, etcétera” (Ejea, 1985: 67), lo cual indica que su reflexión sobre el concepto de artesanía ya no se basa en una obra artesanal en particular (aunque su investigación sí esté anclada en un pueblo, en una actividad, en unas personas y en ciertos objetos artesanales), sino en los objetos aceptados por el consumidor. En este sentido, como artesanía puede ser cualquier cosa que el mercado promueva, venda y compre como artesanía, no hay certeza de cuál de los tres *Referentes Esenciales* (lo manual, lo tradicional, lo utilitario) o de los tantos *Referentes Derivados* (lo indígena, lo popular, lo preindustrial, lo pre-moderno, lo rural, etc.) sean parte de su conceptualización de artesanía.

Aquí, el concepto de artesanía se pone en duda, no por el autor, sino por la aceptación de las obras catalogadas como artesanía, originado por una especie de *piratería de la artesanía*, que redundó en la multiplicación de nuevos *Referentes de la artesanía*. Ya no se trata de una proliferación de *Referentes* con base en la creatividad de los productores, sino al engaño simbólico de los intermediarios y promotores, y a la confianza de los compradores. En tal caso, los *Referentes Esenciales* y *Derivados* desaparecen, y queda solamente el *Referente Temático*: la obra, y todo lo que se pueda decirse de ella es exclusivamente una fábula del intermediario.

4.4.4: Cómo acercarse a las obras del indígena

En el año de 1988, Marta Debra Turok Wallace, después de una corta experiencia como directora de la Dirección General de Culturas Populares, publicó el libro *Cómo acercarse a la artesanía*.

En este libro se emplea la palabra artesanía en por lo menos 45 ocasiones, de las cuales la mayoría se refiere a obras y, en menor medida, a actividades laborales. Se observa una clara intención de reflexionar sobre lo que es la obra artesanal y retoma la preocupación de Francisco Martínez Peñaloza por distinguir entre artesanías artísticas y arte popular:

Si queremos proteger y fomentar el arte popular y las artesanías tendremos que ser más precisos y rigurosos y redoblar nuestros esfuerzos por realizar investigaciones

operativas para conocer el sector: no echemos todo en costal roto en aras de un enaltecedor sentimiento de reivindicación, ni todo es arte, ni todo arte popular; ni todo es artesanía, ni todo es sector informal o microindustria (la palabra del momento). Para ello no es necesario, ni deseable, pegarle la misma etiqueta porque sólo mistifica y envuelve en humo lo que es también un drama cotidiano (Turok, 1988: 194).

De alguna manera, es una preocupación similar a la de Victoria Novelo, pero con otro punto de vista: Novelo se preocupó por diferenciar los distintos modos de producción, mientras que Turok se preocupa por distinguir las obras. El trabajo de Novelo fue para distinguir los grados de tecnificación dentro de ese sector llamado artesanal; y el trabajo de Turok es para ver a qué obra reconocer. Por esta razón dice que “entrar al mundo de las artesanías es descubrir un fenómeno tan complejo que trasciende lo que, a primera vista, parecería ser su finalidad: bellos objetos utilitarios producidos con las manos” (Turok, 1988:9). Lo que quiere dejar claro es que artesanía es más que simples objetos hechos con las manos, porque percibe otros elementos que se tienen que considerar:

Ante todo queremos sentar que la cultura es un apretado tejido de relaciones, y que las artesanías abren una ventana para comprender y visualizar la conexión integral entre los elementos naturales, sociales y simbólicos del grupo social en cuestión. Esta es la primera premisa para dimensionar el origen y significado de las artesanías (Turok, 1988: 19).

En este sentido, se refiere a elementos de alta cultura o de una cultura desarrollada, sino a una primitiva, tal vez por eso se pregunte sobre los inicios de la artesanía:

¿Dónde empieza la artesanía?

¿Dónde comienza la industria y acaba la artesanía?

¿Qué diferencia hay entre la producción artesanal campesina y urbana?

¿Dónde radica el origen de la mutuality de definiciones y aparentes contradicciones en la clasificación de productores, productos y técnicas?

(Turok, 1988: 20).

Evidentemente, al hacer dichos planteamientos está pensando en la artesanía como *actividad*, no como obra, y se pregunta sobre el inicio de la artesanía. Asimismo, con la segunda y tercera pregunta de esta lista pone el camino listo para mostrar una supuesta artesanía prehistórica, similar a lo que hizo Daniel Rubín de la Borbolla 14 años antes, en el libro *Arte Popular Mexicano*:

La cadena explosiva de eventos que siguieron al desarrollo de la agricultura y el descubrimiento de los metales durante el Neolítico, vienen a complementar y cerrar uno de los primeros capítulos de la evolución humana. Es precisamente en este ámbito sedentario que se consolida nuestra historia: se crea las condiciones para el desarrollo de la artesanía y el comercio (Turok, 1988: 22).

Entiende que la actividad artesanal es la manera común para que un investigador o turista deba de acercarse a la obra del indígena, ya que esto permite ubicar las cosas y sus artífices en el lugar que les corresponde, según su evolución, porque “ya en pleno siglo XIX, el desarrollo del vapor propició la invención de todo tipo de máquinas que aceleraron el desplazamiento definitivo de la artesanía como la forma única y dominante de la producción de bienes y productos mercantiles” (Turok, 1988: 26).

El desarrollo desigual, en todo el mundo, es un factor que ha incidido en este proceso. En tanto no existan las condiciones para que los productos manufacturados desplacen completamente a los de la economía de autoconsumo, estos seguirán resolviendo las necesidades inmediatas de las sociedades campesinas. En muchas ocasiones, y lo podemos constatar en los mercados y tianguis regionales, conviven en el mismo espacio ambos tipos de producto. Mientras las artesanías conserven un precio inferior a las fabriles podrán competir con ellas [...] (Turok, 1988: 27).

Toda esta construcción, donde lo prehistórico es confrontado con la industrialización, hace que las cosas que se llamen artesanía hoy adquieran un matiz de fenómenos caducos, en vías de desaparición y en desigualdad. Desde este punto de vista, la pregunta que surge es ¿el contexto indígena es un elemento que abona a este sentido demeritado de la artesanía, o la obra indígena es contagiada por este sentido? Esta pregunta es importante porque es común

que con la idea de artesanía se investigue lo indígena, ya que “[...] las artesanías reflejan en su nivel la riqueza y diversidad tanto cultural como étnica de México” (Turok, 1988: 11).

Contrario a lo anterior, la autora relativiza la usual alianza entre artesanía e indígena, mediante fórmulas que resultan ser solamente idealizaciones teóricas:

Nuestra apreciación de las artesanías va por dos grandes caminos: el que equipara lo hecho a mano 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 (Turok, 1988: 9).

Esta forma de dividir el conjunto de obras artesanales, donde se incluye todo lo producido por indígenas con las que no lo son, resulta ser muy arriesgada, porque da pie a una generalización y pérdida de características particulares.

A pesar de la observación anterior, terminó hablando de obras hechas por indígenas, a las cuales aludió con la palabra artesanía. Además, defendió la dignidad de las obras nuevas, que Peñaloza y Horcasitas desaprobaron en su momento:

[Hay] el dilema en las concepciones de cambio y continuidad en las artesanías. Cuando escuchamos las palabras tradición o tradicionalidad, inmediatamente nos viene a la mente lo estático, lo añejo e inmutable. Unos lo interpretan como lo conservadurismo y fanatismo, otros consideran que son mecanismos de resistencia ante cualquier tipo de penetración, económica y cultural; lo cierto es que las tradiciones dan cuenta de la diversidad étnica y cultural de cada grupo, son la forma aceptada de hacer cosas (Turok, 1988: 151).

Su postura constata la comercialización de estas obras, por lo cual es muy similar a la mirada de Néstor García Canclini, sobre todo respecto a su ajuste a la lógica capitalista:

El artesano busca producir más o ganar más para obtener mayores ingresos y mejorar su economía familiar. Para ello introduce cambios en las materias primas, en el diseño, en la forma y en el uso original de las artesanías; lejos de desaparecer la

actividad artesanal, ésta se adapta a las condiciones que le impone el mercado actual y a las necesidades que el artesano tiene y que pretende satisfacer con la comercialización de sus productos (Turok, 1988: 29).

Este fragmento manifiesta además una postura que responde a la preocupación de Carlos Espejel, diciendo que no se trata de proteger la artesanía tradicional, sino de reconocer las nuevas. En este sentido, impugna algunas de las supuestas cualidades de las obras tradicionales, como el anonimato de los autores:

Por lo general se considera que las diferencias entre artesanos son mínimas y que los creadores son anónimos, y por lo tanto, al reflejarse estos en los precios, parece contradictorio que algunas artesanías alcancen cifras de cientos de miles e incluso millones de pesos. En este punto nuestro análisis parte de una sutil pero activa diferenciación: el arte (a secas) y el arte popular; el primero se define por la individualidad del artista y el segundo por la creación colectiva ejecutada por individuos artesanos [...] (Turok, 1988: 10).

Sumamente llamativo es esta cita, ya que la autora anula un supuesto frecuente (el anonimato de los artífices) mediante la sustitución de otro igual (la creación colectiva de la obra), pero que provisionalmente sirve para destrabar el tema. La hipótesis de que el/la autor/a es anónimo/a es sustituido por el supuesto de que la creación es colectiva. La idea de que la artesanía es una creación colectiva llega a ser la propuesta de Turok sobre la pregunta por ¿Cuál es el elemento principal para distinguir una artesanía auténtica?

En síntesis, es un texto que está entre ser un estudio de las obras en general –un abordaje propio de décadas anteriores y de algunos autores como Porfirio Martínez Peñaloza o Carlos Espejel– y un estudio de caso –situado en los textiles de Chiapas–. Por eso, se percibe un discurso teórico –que trata de encasillar a todas las obras en ciertas cualidades comunes–, entremezclado con un discurso descriptivo –de los procesos de elaboración de los textiles–.

Su tópico central de reflexión es lo indígena (vida y obra), aunque afirme hablar de artesanía. Artesanía es solamente un pretexto para acercarse a los grupos indígenas o populares. Esto quiere decir que Marta Turok, para decir qué es artesanía, se basó en la vida

de los indígenas; de este modo proporcionó pistas de cómo acercarse a las obras de indígenas, no a la artesanía; posiblemente por eso dijo que la producción grupal es uno de los fenómenos de la artesanía. Sin embargo, para hablar de las actividades artesanales, el *Referente* prototípico es la vida indígena; y para hablar de las obras artesanales, el *Referente* prototípico son las obras de nuevo diseño, las cuales pueden ser o no indígenas.

Como *Referente Esencial* de la artesanía se encontró a lo manual y lo utilitario; para el *Referente Temático* a la actividad y a la obra; y sobre el *Referente Derivado* a lo indígena y a lo popular.

4.4.5: Comentario sobre la artesanía en los ochenta

Para la década de los años ochenta del siglo XX, las *Asociaciones discursivas sobre artesanía* se encuentran en un punto donde inicia el declive de la artesanía como actividad y como proceso, y se fortalece la artesanía como obra, tanto que inicia el cuestionamiento por la diferencia entre las categorías de arte popular y de artesanía, ya que ambos se entienden como obras. Es una etapa donde la obra artesanal está totalmente adecuada al mercado capitalista, por lo cual se supuso que esta cualidad es la que distingue la artesanía del arte popular. Aquí la discusión por lo tradicional y lo meramente manual quedan rebasados, ya que las obras que interesan al mercado y a los turistas van más allá de estas cualidades. Véase el siguiente esquema de la tabla 23:

Tabla 23: Compendio de usos discursivos sobre artesanía en los 80s

Asociaciones Discursivas sobre Artesanía en textos de la década de los 80s del siglo XX					
AÑO	TEXTO	AUTOR	REFERENTE TEMÁTICO	REFERENTE ESENCIAL	REFERENTE DERIVADO
(1982) 2002	Las culturas populares en el capitalismo.	Néstor García Canclini	Obras	Lo manual, lo utilitario	Lo indígena, lo popular, lo primitivo, descontextualización
(1982) 1986	“La extinción de la artesanía gremial”	Felipe Castro Gutiérrez	Actividad	Lo tradicional, lo manual	Los oficios, lo no industrial
1985	“De eso que llaman artesanías”	María Teresa Ejea	Obra	Lo manual, lo utilitario	Lo indígena, lo popular, lo semindustrial,
1988	Cómo acercarse a la artesanía.	Marta Turok	Obra	Lo manual, lo utilitario	Lo indígena, lo popular, lo adaptado
			Actividad	Lo manual, lo tradicional	Lo prehistórico, lo no moderno

Fuente: Elaboración propia.

4.5: Artesanía en la década de los noventa del siglo XX

Después de que en los setenta y ochenta los productos artesanales se consolidaron como mercancías en el extranjero, y que la artesanía se convirtió en una fuente de empleo para artesanos e intermediarios, en los noventa aun no quedaba del todo claro la diferencia que guardaba como categoría, respecto al arte popular. Es así que surgieron escritos como los de Ana Ortiz Angulo, María Esther Pérez Cantú y Diana Isabel Mejía, autoras que trataron de explicar la esencia de la artesanía. En seguida veamos cuáles *Referentes* asume cada autora cuando hablan de artesanía.

4.5.1: *La actividad artesanal del subordinado*

En 1990, la doctora Ana Ortiz Angulo¹⁰⁰ publicó el libro *Definición y clasificación del arte popular*, donde realiza una muy interesante reflexión al respecto. Hace uso de la palabra artesanía en por lo menos 36 ocasiones, con la que se refiere especialmente a objetos u obras, y solamente en un par de momentos la emplea como actividad.

Aunque el tópico principal de su reflexión es el concepto de arte popular, indirectamente especula también sobre el concepto de artesanía:

Uno de los términos que con más frecuencia se usa para denotar los objetos de arte popular es el de ‘artesanías’. Muchos autores que cuando dicen ‘arte popular’ se refieren sólo a los objetos y dejan los hechos folklóricos para la etnología o el folklore, hacen del término ‘artesanía’ un sinónimo de aquel o aun lo subordinan a un concepto que dicen más general, que es precisamente el de artesanía (Ortiz, 1990: 96).

¹⁰⁰ La doctora Ana Ortiz Angulo nació el 3 de mayo de 1929 y falleció el 8 de septiembre de 2008. Estudió la carrera de historia, la maestría en historia del arte y el doctorado en historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Maestra fundadora del Colegio de Ciencias y Humanidades, se incorporó a la planta docente del CCH en 1972, un año después de haber obtenido el título de licenciada en historia. [...] publicó decenas de textos didácticos, producto de su reflexión docente y de sus investigaciones. [...] Una de sus grandes inquietudes fue el estudio y la enseñanza sobre la historiografía y la teoría de la historia. [...] Escribió, cuando menos, 58 cuentos, pero publicó sólo dos colecciones [...]” Disponible en internet [www.alem.mx/autor/datos/2497] Consultado el 16 de mayo de 2020.

Nótese que hasta este momento el sentido de la artesanía se ha duplicado, por tanto su aplicación genera dudas. Esto incentivó a la autora a tratar de responder lo que se debe de entender por obra artesanal, con base a seis características que socialmente se han dicho sobre ella:

¿Qué es la artesanía? ¿Cuáles son los objetos artesanales? 1. Artesanía es un producto que implica la relación directa del trabajador con el material en un proceso individual. 2. La artesanía debe ser considerada como diferente al arte aún cuando en éste también se empleen directamente las manos (medidas por instrumentos o herramientas no mecánicos) y el proceso sea llevado a cabo en su totalidad por el creador. Las notas características deben de ser la contraparte de las que señalamos para el arte: la artesanía no expresa ni estética ni comunica significados espirituales, y aun cuando pueda gustar, su impacto estético no llega a la hondura del arte, se queda en un nivel decorativo. No permite la afirmación de la esencia humana y puede reforzar la enajenación cuando se inscribe dentro de la producción del pseudoarte para las masas y/o el Kitsch. 3. Objetos de artesanía pueden ser los de uso cuya forma y funciones se remontan hasta las lejanas épocas de la transformación del nómada en sedentario y agricultor. Por ejemplo, en México subsiste plasmadas en multitud de objetos utilitarios como jarros, morrales, cazuelas, metales, molcajetes, petates, que siguen siendo fabricados y usados por millones de personas. Representan dramáticamente el atraso al que se han visto condenadas por el desarrollo desigual del país. No son objetos artísticos y deben ser confinados a los museos etnográficos y sustituidos por objetos que dignifiquen la vida humana, sobre todo salvando a las mujeres de trabajos infrahumanos y extenuantes. 4. Diversos objetos de la vida diaria sin pretensiones de belleza como los juguetes. Puede haber juguetes bellos pero no es lo frecuente. 5. Artesanías son también objetos hechos a mano que copian y producen modelos de arte popular (o del ‘gran arte’). Su valor estético está referido a un original que sí puede ser una obra de arte. Su relación con ésta es semejante a la que hay entre las reproducciones gráficas y las grandes obras de arte universal. La reproducción remite a la obra universal. La reproducción remite a la obra original y a su valor estético no está en relación a la calidad de la reproducción (aunque esta sí es importante). La diferencia entre una relación y otra, la ‘gran obra’ y la reproducción industrial y a la obra popular y la artesanía estará en: 1) que el modelo en el arte popular por lo general no está firmado, 2) en que, ya que la reproducción

está hecha a mano, puede presentar divergencias con el modelo original por la propia inhabilidad del copiadador o por su peculiar inventiva que lo lleve a eliminar, agregar o modificar el original. 6. Todos los objetos de elaboración artesanal que presenten las características del Kitsch, y que siendo decorativos, encantadores, simpáticos, etcétera, no se debe considerar arte (Ortiz, 1990: 99-100).

Es claro que este conjunto de rasgos y diferencias de la obra artesanal surgió al mirarla a partir del ámbito artístico, desde donde le adjudica una serie de sentidos contrarios a la gran obra de arte. Por eso afirma que:

Es explicable que los creadores de arte profesional y la clase que los sustenta hayan demostrado desprecio por estas manifestaciones que no se ajustan a su concepto de ‘gran arte’, de ‘arte culto’ y que le hayan aplicado categorías minusvalorativas como ‘artesanías’, ‘curiosidades’, ‘hecho etnológico’, ‘primitivo’, negándole la categoría de lo estético que creen que es patrimonio exclusivo del ‘arte culto’ (Ortiz, 1990: 41).

En este sentido, para ella, artesanía es una idea que esconde actos de marginación y explotación por parte de la cultura dominante:

[Artesanía] indudablemente se ha usado en forma peyorativa; artesanía remite, como habíamos dicho, a lo ‘mal hecho’; a lo hecho por el pueblo, a lo no valioso para la cultura dominante. La misma tendencia de llamar a todo arte plástico popular ‘artesanía’ es una forma elitista y con intenciones degradantes. En el sentido social y económico, la artesanía no tiene el mismo precio que el gran ‘arte’, el autor no debe pretender nombre, fama y dinero. En esta posición ha tenido su contraparte en política de protección, fomento y difusión de las artesanías (y del arte popular) por parte de instituciones privadas o estatales que a falta de una base conceptual acertada han contribuido a la marginación y explotación de los trabajadores y a la difusión de objetos que no son auténticamente populares sino productos del arte de masas (Ortiz, 1990: 100).

Esto da la impresión de que la autora quiere mostrar que la clase dominante no solo margina y explota social y económicamente al popular, sino que también lo hace simbólicamente mediante la categorización desigual de sus obras artísticas. Aunque su postura es que este problema concierne solamente al arte popular, porque la artesanía no es arte, incluso siendo objeto:

En estos momentos podemos llegar a algunas conclusiones: primero, en relación al proceso laboral artesanal, no todo objeto llamado 'artesanía' en el mercado es elaborado artesanalmente. Muchos de ellos son manufacturados o industrializados (incluso por transnacionales). Segundo: en ocasiones se le confiere un valor estético al objeto 'artesanal' por el hecho de ser hecho a mano, sin embargo no todo lo hecho sin máquinas es valioso, el valor estético radica en otras cualidades. En otras ocasiones todo lo hecho a mano 'artesanalmente', se le confiera inferior, primitivo, pobre estéticamente por ser 'arte manual'. Tercero: muchos objetos hechos a mano no son considerados usualmente como artesanías ni como artes manuales a pesar de estar hechos a mano, por ejemplo: las obras de arte de la pintura y la escultura. Cuarto: se acostumbra a calificar como artesanía toda creación del pueblo, o para el pueblo, que no corresponde a la creación de los artistas reconocidos por la clase dominante o a la producción industrial. Quinto: se supone que toda artesanía es burda, en todo caso, no se le valora estéticamente sino por su origen y destinatario (Ortiz, 1990: 99).

A este conjunto de cinco razones del por qué la artesanía no es arte, agrega también que no todos los objetos pueden ser catalogados como artesanía por el solo hecho de proceder del sector popular:

Se llama también 'artesanía' a todo objeto creado por el pueblo sin analizar su proceso de fabricación, su uso y sus posibles valores intrínsecos, lo que trae por consecuencia llamar artesanía a un producto artístico y a un objeto de uso común poniendo a ambos en el mismo nivel (Ortiz, 1990: 95).

Hace esta serie de deslindes para dejar claro que el arte popular es distinto a la artesanía y a otras categorías semejantes:

No negamos la existencia real de un arte del pueblo ni decimos que carezca de propios valores como creación humana. Como fenómeno social es digno problema de los estudiosos y a ellos va dirigida nuestra proposición que es una definición capaz de marcar los límites del arte popular y deslindarlo de todo aquello que se ha tomado como tal pero que no representa su verdadera esencia, como las artesanías, el ‘arte de masas’ y el Kitsch (Ortiz, 1990: 69).

Evidentemente, su propósito es distinguir entre arte popular, artesanía, arte de masas, y el Kitsch. Por eso, su argumentación flota entre la *obra* y la *actividad artesanal*. A modo de ejemplo, a continuación se presentan algunos usos de artesanía como *actividad* para ver la diferencia argumentativa:

La artesanía, que presupone un trabajador que ejecuta todas las operaciones para llevar a cabo un trabajo dado, es etapa cualitativamente inferior a la manufactura, que presupone la división de trabajo (en la producción de un objeto), en varios operarios que ejecutan cada uno una tarea específica. En esta hay menos gasto innecesario de fuerza de trabajo y mayor rendimiento. Así mismo, la industria es una etapa superior a la manufactura en cuanto a que el trabajo directo lo realiza una máquina teniendo al operario por cerebro conductor (que por otro lado también usa las manos para manejarla). Estos tres cambios, o etapas históricas de la manera de la producción, son elementos del desarrollo de fuerzas productivas. Éste es el planteamiento teórico del asunto, pero en la realidad se presentan problemas que atañen directamente el objeto de nuestro trabajo: el arte popular (Ortiz, 1990: 97).

Nótese que cuando se habla de actividad artesanal, casi siempre se encuentra acompañada de otras formas de elaboración como la manufactura o industria, remitiéndola a otras ideas como las ‘etapas históricas de producción’ o ‘evolución de técnicas’:

Dentro del capitalismo el desarrollo de las fuerzas productivas, artesanías, manufactura e industria, no ha servido para liberar al trabajador de las cargas del trabajo físico, agobiador y enajenante, sino para ser apropiado por el dueño de los

medios de producción, que aprovecha el mayor rendimiento para aumentar la plusvalía explotando con mayor intensidad al trabajador directo (Ortiz, 1990: 98).

Su postura es similar a la de Juan Luna Cárdenas, quien escribió el libro *Artesanías Prehispánicas*, aunque distinta porque Luna da a entender que en la actividad artesanal el artesano es más libre que el obrero que manipula las máquinas, entonces el artesano es casi un artista (1964: 16); pero para Ana Ortiz, ni el mismo artesano se puede liberar de la carga del trabajo. Del mismo modo, se asemeja a lo mencionado por María Teresa Ejea, quien dice que el artesano es dueño de sus medios de producción pero no tiene el control de la obra (1985: 65-15).

En síntesis, su *Referente Temático* de la artesanía es ambivalente, a veces *obra* y a veces *actividad*; esta actitud se puede explicar porque primero tiene la convicción de hablar sobre la artesanía como objeto, para diferenciarla del arte popular, pero después tiene que recurrir a la artesanía como actividad porque quiere distinguirla de lo industrial. *Sus Referentes Esenciales* son lo manual, lo tradicional y lo utilitario; y sus *Referentes Derivados* son lo popular (para cuando habla de la obra) y lo no industrial (para cuando habla de la actividad).

4.5.2: Dos enfoques sobre las obras artesanales

En el año de 1991, la estudiante de la licenciatura en Historia, en la Universidad Nacional Autónoma de México, María Esther Pérez Cantú,¹⁰¹ presentó su investigación llamada “El concepto de artesanía. De 1921 a 1985”, con una extensión de 94 páginas.

La finalidad del texto no es dar una definición de artesanía, sino de forjar una remembranza histórica de diferentes intelectuales que han escrito sobre lo que ella nombra como artesanía, aunque en realidad pudiese calificarse también como arte popular, ya que

¹⁰¹ En este momento “es doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores. Sus investigaciones recientes han girado alrededor de la prensa mexicana durante la primera mitad del siglo XIX, en especial aquellas publicaciones en las que la imagen litográfica desarrolló un papel relevante. [...] Actualmente investiga el desarrollo de los talleres litográficos franceses establecidos en la Ciudad de México a partir de 1835. [...] Pertenece a la planta de profesores de la Maestría en Historia de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM” (<https://institutomora.edu.mx/investigacion/EstherPerez/SitePages/Inicio.aspx>).

según ella aun no existía “un consenso general sobre arte popular, al cual a menudo se identifica con las artesanías” (Pérez, 1991: 4).

Tan generalizada fue esta problemática que incluso ella misma los confundió, por ejemplo cuando señaló que “fue a partir de 1921, fecha en que se celebró la primera Exposición de Arte Popular, que las artesanías mexicanas fueron apreciadas como obras artísticas, dignas de ser expuestas y estudiadas” (Pérez, 1991: 23). Al confundir estas dos categorías, es evidente entonces que está concibiendo la artesanía como *obra*, con la cualidad de ser de factura indígena:

las artesanías tienen su origen en los grupos indígenas de nuestro país [...], por lo tanto existe una identificación muy clara entre productor, objeto y receptor [...], pero si el uso que se le da posteriormente se desliga de la función para la que fue creada es cuando se convierte en artesanía lo que en su origen era arte popular (Pérez, 1991: 31).

En esta cita observamos que su distinción entre ambas categorías se basa en la dicotomía: *mercantilización exógena vs función local* (fenómeno aludido por Néstor García Canclini en 1988); dicho de otra manera, la obra se cataloga como arte popular cuando se consume en el ámbito local, pero se le cataloga como artesanía si es comercializada fuera del ámbito local; al respecto dice que “algunos autores consideran que la comercialización de la artesanía [...] [es] el elemento que distingue a la artesanía del arte popular” (Pérez, 1991: 46). Su justificación es que “un mismo fenómeno significa dos fenómenos diferentes, según el punto de vista del cual se observa: lo que para unos es un elemento más de la artesanía, para otros es lo que la distingue de su concepción original” (Pérez, 1991: 49).

Por ejemplo, advierte que uno de los elementos que los autores toman para distinguir entre la artesanía y el arte es la creatividad y el factor técnico:

El aspecto técnico de la artesanía es considerado por muchos de los autores consultados. En la mayoría de los casos es visto como un elemento más que es parte de la producción artesanal, ya que en varias obras se describen con lujo de detalle los materiales utilizados y las diversas técnicas empleadas en cada uno de los ejemplos tratados. Esta minuciosa descripción resulta de gran valor en la medida en que se

rescatan procesos, que en determinados ejemplos están por desaparecer, por lo que desde el punto de vista bibliográfico, representan una aportación importante (Pérez, 1991: 71)

Conjuntamente, el estudio tiene la facultad de distinguir dos generaciones de escritores que han hablado de artesanía en México, cada uno con cualidades propias:

El estudio de la artesanía ha sufrido un cambio muy importante dentro del arte y la cultura de nuestro país. Pues de ser considerada un objeto de uso común, y sin valor plástico, pasó a considerarse en una segunda etapa como un objeto folclórico y etnográfico, con ciertas características plásticas rescatables y finalmente, en los últimos años ha llegado a convertirse en un elemento de identidad y en algunos de los casos hasta de lucha (Pérez, 1991: 90).

Afirma que en el primer grupo, de corte etnográfico, no hubo un interés manifiesto por la noción de artesanía:

Dado los intereses etnográficos de ese primer grupo, en ninguno de ellos se registró el intento por definir a las artesanías, designación que en la actualidad tiene una gran cantidad de connotaciones, pues abarca a todo aquello que puede encontrarse en un mercado rural, desde los objetos que se oponen a la producción en serie o industrial, hasta los artículos de autoconsumo hechos por indígenas (Pérez, 1991: 81 y 82).

Sin embargo,

la utilización del término artesanía, en la mayoría de los casos, fue concebido a la manera en que en el siglo XIX se denominaba a ciertas formas de exotismo, siguiendo las tendencias decimonónicas colonialistas. Es decir, ha sido imposible olvidarse de la división de artes mayores y menores establecida desde el Renacimiento (Pérez, 1991: 83).

En consecuencia,

la apreciación de la artesanía por los componentes de esta primera generación dio como resultado estudios unilaterales, descontextualizados y en la mayoría de los casos, obras de tipo descriptivo, mediante los cuales no pudieron cumplir con el cometido de reivindicar a los grupos productores, debido a la postura ideológica de sus análisis (Pérez, 1991: 85-86).

En relación a la segunda generación, dice que “a partir de los años sesenta, el estudio de la producción artesanal registró un gran cambio a nivel cuantitativo y cualitativo” (Pérez, 1991: 89); por ejemplo, “se olvidan de buscar el responsable de la obra y se concentran más en el papel social que desempeña la artesanía” (Pérez, 1991: 87). Y continúa diciendo que:

Podemos dividir a esta segunda generación en dos grupos: aquellos que en sus estudios tienden a privilegiar la artesanía rural, por ser esta la más difundida en nuestro país, ya que cuenta con una amplia población indígena. Y aquellos que abordan el análisis de la artesanía como una actividad más dentro de la economía nacional convertida en una fuente de ingresos nacionales y un posible espacio de desarrollo de la pequeña industria en el campo (Pérez, 1991: 87).

Dicho de manera sintética: la fracción que investiga las artesanías rurales, se comprometió a realizar investigaciones sobre *obras indígenas*; y la otra, que trabajó sobre la artesanía como *actividad*, investigó sobre *actividades artesanales*.

En general, la segunda generación tiene “diversas orientaciones del concepto de artesanía [que] durante las últimas décadas ha estado determinada por el complejo sistema de clases que rodean a dicha manifestación. Situación que por una parte limita el estudio” (Pérez, 1991: 90) o, por otra, la coloca en una postura marxista, ya que “el productor de la artesanía es de baja estratificación” (Pérez, 1991: 32). No es descabellado entonces que la izquierda se haya interesado por las sociedades originarias, asumiendo que “la continuidad que ha tenido el estudio de la artesanía [...] está determinada por la presencia que dentro de nuestra realidad social tienen las comunidades indígenas, las cuales siempre han vivido en la marginalidad” (Pérez, 1991: 91). En este marco, la artesanía sirvió como categoría para visibilizar las circunstancias sociales de los indígenas, inmersos en el contexto capitalista.

No obstante, la reflexión de la artesanía en el capitalismo fue objeto de especulación por parte de las dos generaciones de investigadores a las que se refiere la autora:

Como consecuencia de la integración de la artesanía al sistema capitalista, se han registrado ciertos fenómenos en su producción que obedecen a las leyes de la oferta y la demanda que rigen a nuestra sociedad actual, y que de una manera significativa han influido en los procesos técnicos de la elaboración artesanal. Estas modificaciones a pesar de la repercusión formal que representan, constituyen elementos importantes de estudio para algunos de los autores consultados [...]. Mientras que para un autor significa el elemento por medio del cual se degrada aún más la actividad artesanal, y se involucra cada vez más en el capitalismo, para otro representa un elemento de salvación. Pues mientras se maneje esa destreza y técnica depurada que ha caracterizado a la producción artesanal dentro de un mercado capitalista, podrá seguir subsistiendo, a pesar de que no cuente con los elementos que determinan a una obra de arte culto (Pérez, 1991: 78-80).

Es claro que son dos generaciones con matices diferentes, que incluso en su opinión sobre el papel de la artesanía en la economía son inversas:

La importancia económica de la actividad artesanal, es considerada desde puntos de vista muy diferentes. Para los autores de la primera generación dicho fenómeno es algo normal. Aunque detecten el deterioro que pueden sufrir la producción, lo único que proponen es la creación de instancias gubernamentales o particulares que protejan tales manifestaciones, para que no se pierda la riqueza plástica de la producción artesanal. Sin embargo para los de la segunda generación, la inmersión de la artesanía en el mercado, tiene una significación mayor. Va más a lo conceptual y a lo que determina realmente el que a un objeto sea popular o artesanal (Pérez, 1991: 49).

En resumen, su conjetura es clave para ver panorámicamente; sin embargo, esta forma de fraccionar ayuda a entender, pero tiene el inconveniente de hacer creer que se trata de un discurso lineal o perfectamente dividido entre los de la primera generación y la segunda, porque en realidad cada autor está influido de algunas ideas de otros especialistas, que

terminan entremezcladas en un mismo libro. Además, esta segmentación es problemática porque se confeccionó con la hipótesis de que los académicos aludían a la artesanía, cuando en realidad, algunos de ellos se refirieron al arte popular o a las industrias populares o indígenas. Una cita donde se evidencia esta conjetura es la siguiente: “Alfonso Caso y Daniel Rubín de la Borbolla abordan el estudio de las artesanías [...] [comparándolas] con el arte culto... (sic) por lo que afirman que se trata de una producción espontánea” (Pérez, 1991: 27). Según nuestro análisis, ninguno de los dos especialistas estudiaron la artesanía, lo que estudiaron fue el arte popular, aunque uno de ellos –Daniel Rubín de la Borbolla– empleó la palabra artesanía dentro de su escrito: *Arte popular mexicano*.

En general, su tesis es una investigación de corte histórico, que atiende el contenido ideológico de los escritos, lo cual no se había dado anteriormente –aunque unos años antes se publicaron un par de índices bibliográficos,¹⁰² no indagaban semánticamente, solo los catalogan–. Su análisis estuvo basado en la lógica histórica, lo cual le permitió efectuar un estudio diacrónico, desde donde pudo percatarse, sin mayor problema, de las posturas permanentes y cambiantes a lo largo de seis décadas. Esta comparación también fue decisiva para que propusiera su hipótesis de que se trata de dos generaciones, cada una con sus enfoques distintivos: uno asociado con lo artístico (obra artesanal) y otro con lo social (actividad artesanal); el primero capitalista y el segundo marxista.

Es un estudio donde el tópico central es la artesanía, sin embargo hubo confusión con el tópico de arte popular. Su *Referente Temático* de artesanía fue únicamente la obra; esta delimitación le ayudó en su reflexión, pero también la llevó a confundirla con el arte popular. El *Referente Esencial* fue lo manual, lo utilitario y lo tradicional. El *Referente Derivado* fue lo indígena y lo popular.

4.5.3: La mexicanización de la palabra artesanía

Entre 1999 al 2004, la antropóloga Diana Isabel Mejía Lozada¹⁰³ realiza un “trabajo de investigación desarrollado dentro del programa de Maestría-Doctorado en Ciencias

¹⁰² FONART (1982) Antología de textos sobre arte popular; Turok, Marta (1988) Índice Bibliográfico sobre artesanías.

¹⁰³ “Egresada de la Facultad de Antropología de la Universidad Veracruzana” (Espinosa, 2003). Realizó su tesis de doctorado bajo el título: “Tejiendo la vida. Significado de la actividad textil de la sierra de Zongolica: los casos de Tlaquilpa y Atlahuilco” en el Colegio de Michoacán en el 2004.

Humanas, especialidad Estudio de las Tradiciones del Centro de Estudio de las Tradiciones (CET) de El Colegio de Michoacán” (Mejía, 2004: 9), llamado “La artesanía de México. Historia, Mutación y Adaptación de un concepto”, para obtener el grado de maestría, el cual fue publicado como libro en el 2004.¹⁰⁴

Como el título lo dice, el tema central de su tesis es el concepto de artesanía.¹⁰⁵ En las 170 páginas emplea la palabra artesanía en alrededor de doscientas veces, el 85% en relación con las obras artesanales y el 15% a la producción artesanal. En tal caso, su reflexión sobre el concepto de artesanía es básicamente una deliberación sobre el sentido de la obra artesanal, no del concepto artesanía en sí.

Aquí hablaremos de la forma en que un concepto adquiere significado específico y particular dentro del contexto de una cultura determinada. Dado el vacío que existe en torno del proceso de asignación de sentido al concepto artesanía, este estudio contribuye al estudio de la cultura mexicana, ya que a través del análisis de la construcción de un concepto se hace posible el abordaje de aspectos importantes de una cultura y de aquellos mecanismos productores de sentido dentro del sistema cultural; como por ejemplo podemos citar la relación entre los grupos étnicos y su producción de bienes culturales materiales; el papel desempeñado por las artesanías dentro de la identidad nacional mexicana; la distinción entre el arte popular y el arte culto, etcétera (Mejía, 2004: 11-12).

Se nota también que su estudio toma como pretexto la noción artesanía y las obras artesanales, para estudiar la cultura mexicana, ya que se respalda de la teoría semiótica de Yuri Lotman, que es más una filosofía de la cultura, que de conceptos:

¹⁰⁴ Es probable que esta tesis se haya investigado entre 1999 a 2002, ya que su tesis de doctorado la publica en el 2004, mismo año en que esta se publicó.

¹⁰⁵ Recordemos que trece años antes, María Esther Pérez Cantú redactó la primera tesis que trata este tema, llamada “El concepto de artesanía. De 1921 a 1985”; y diez años antes Antonio Mosquera Aguilar redactó el artículo “Una reflexión sobre el concepto de artesanía”. En ambos documentos se perciben esfuerzos por entender este concepto; por ejemplo, María Esther divide su estudio en dos generaciones; mientras que Antonio Mosquera divide su estudio en tres tendencias: 1.- Calificación por el gusto personal, 2.-Conservadores e Innovadores, 3.-Teorizaciones.

Los postulados lotmanianos dentro del marco general de la semiótica de la cultura, permiten desarrollar la idea de que el contenido semántico del concepto actual de artesanía proviene de un proceso de asignación de significados simbólicos que encadenó esferas cerradas de significado o semiosferas en un universo semiótico que dio inicio al momento del llamado ‘encuentro de dos culturas’, la española y la indígena (Mejía, 2004: 13).

Mediante esta teoría entiende que el concepto artesanía en México es el resultado de la mezcla, por una parte, cultural y, por otra, ideológica. Así, respecto al mestizaje cultural, dice:

La carga de sentido del concepto no se exportó de España a las colonias americanas, ni pasó al periodo colonial con el mismo significado que poseía dentro del mundo indígena; sucedió en cambio que cada uno de esos sistemas culturales existía un sentido semántico específico y diferente que al entrar en contacto dieron origen a un tercero, dando lugar a un proceso de traducción de significados y, por lo tanto, también a la resignificación de conceptos. En el encuadre de tal proceso se gestó el concepto de artesanía que actualmente se tiene en México (Mejía, 2004: 13).

En cuanto a la mezcla ideológica dice que las etapas históricas y los cambios de políticas nacionales han alterado también los cambios de sentido, que han resignificado el concepto artesanía:

[...] el significado otorgado al concepto dentro de la esfera prehispánica sufrió adaptaciones en su sentido al entrar en contacto con la esfera de significados hispana; con el tiempo el producto de esa fusión dio lugar al significado del artesano colonial y posteriormente, en los albores de la vida nacional mexicana, al significado del vocablo artesanía. Durante el siglo XX, el concepto atravesó un mayor número de procesos de resignificación dada las condiciones de otros ámbitos de la cultura mexicana hasta desembocar en el sentido más o menos homogéneo que actualmente posee (Mejía, 2004: 128).

Queda claro entonces que, por la manera de enfrentar la investigación, la respuesta a la pregunta ¿cómo entender el concepto de artesanía? es que se trata de una noción híbrida (cultural e ideológica), que actualmente sigue congregando sentidos, a raíz de las nuevas circunstancias socioeconómicas:

Actualmente, los objetos artesanales existen como elementos culturales materiales de los grupos étnicos, pero al mismo tiempo poseen en sí mismos el valor de símbolos, de mercancías y de mecanismos de identidad. Esa doble significación no fue tomada en cuenta para ser parte de la mexicanidad incipiente ya que se prefirió ‘incorporar’, como era la costumbre de la época, a las artesanías como parte del arte popular; meter en una categoría extensa particularidades importantes no sólo en el modo de producción y en los antecedentes históricos, sino también en el significado dado por la sociedad de aquella época a las artesanías: los objetos dentro del grupo social que se dedicaban a su manufactura (Mejía, 2004: 144).

A pesar de que usa la noción de artesanía para hablar de obras de distintos momentos históricos de México como de la Colonia, la Independencia y la posrevolución, en varias ocasiones acepta que en estos momentos la palabra artesanía aún no estaba en uso:

A pesar de que en ninguna fuente de la época se encuentre consignado el término artesanía sino más bien aquellos como: ‘producción de los artesanos’, las ‘obras de los oficiales’, lo que los ‘maestros hacen’, etc., es importante entender que existe una separación entre las obras hechas por un artesano español y por un indígena al que se le enseñaron técnicas europeas. En la construcción del concepto artesanía, mucho tiene que ver la distinción que se hace en el siglo XVI y en el primer periodo de la colonia de las distintas maneras de producir los objetos artesanales, ya que si bien se acepta la belleza de las creaciones indígenas, los conocimientos europeos sobre técnicas y herramientas superan a los del mundo indígena por manejar no sólo la razón, sino también la naturaleza humana que se mencionaba anteriormente en este apartado. La manera específica en que se constituyeron los gremios en la Nueva España y el papel desempeñado por el indígena dentro de la organización gremial, nos lleva hacia delante en la construcción del concepto artesanía, por eso trataremos

el tema de los gremios en la Nueva España pero únicamente atendiendo a su función dentro de la conformación del concepto artesanía (Mejía, 2004: 66-67).

Este proceder es incomprensible porque no se entiende cómo es que habla de artesanía en un momento en que aún no se empleaba en el lenguaje –por lo menos no en el ámbito mexicano, según nuestras investigaciones–; sin embargo, su proceder se debe a que habla de artesanía a partir de las obras, no a partir del concepto. Esto quiere decir que con base a lo que ahora se concibe socialmente como artesanías (obras artesanales), es como se remite a épocas anteriores, denominando como artesanías a esas obras que entonces se llamaban de otra manera:

El trabajo de Atl tuvo grandes repercusiones en la forma de ver a las ‘artes populares’ o ‘artesanías’, como ya se les llamaba, dado que fueron objeto de exposiciones y reconocimiento mundial, dejando huella entre intelectuales mexicanos de la época como Luis Covarrubias, Gabriel Fernández Ledesma, Alfonso Caso, Carlos Mérida, Vicente Lombardo Toledano, Manuel Toussaint y Diego Rivera, quienes dedicaron tiempo en la investigación en torno de las artes populares (Mejía, 2004: 104).

De igual forma, según lo dicho anteriormente, resulta contradictorio que afirme que en la época colonial ya se usaba la artesanía como apelativo:

La producción artesanal o como ya se nombra por aquel entonces, las ‘artesanías’, ocupa un lugar distinguido en el discurso manejado por aquellos que sentaron las bases del indigenismo en México. La corriente independentista de finales del siglo XVIII y principios del XIX, que posteriormente dio pie a las políticas destinadas a incorporar al indio a la ‘nación mexicana’, con todo y sus artesanías, descubre la grandeza del pasado indígena y decide enraizarse en este elemento (Mejía, 2004: 88).

Esta contrariedad surge de un posible descuido en el uso de la palabra artesanía (cuando la reflexiona como obra y/o como forma de producción), o de una descortesía en la comunicación con el lector al no exponerla claramente. No obstante, es consciente de ello

cuando se muestra en desacuerdo con el escrito de Marta Turok, quien cae en este tipo de atrevimientos:

Marta Turok desarrolla una ‘historia de la artesanía’ que resulta llena de inconsistencias pero es interesante retomarla porque complementa su definición de artesanía. Propone que la producción artesanal comienza con la explosiva cadena de eventos que siguieron al desarrollo de la agricultura y el descubrimiento de los metales durante la ‘revolución neolítica’, cuando se crean las condiciones para el desarrollo de la artesanía y el comercio [...] A todas luces podemos ver que esta definición de la ‘historia de la artesanía’ está muy lejos de ser creíble primero por hablar de artesanía como un concepto que existe desde los inicios de la historia del hombre; segundo porque generaliza demasiado y sin medida el surgimiento de la producción manufacturada en todo el mundo [...] (Mejía, 2004: 120-121).

Estas citas permiten ver que Mejía percibe este uso de la palabra artesanía de manera crítica, aunque no declara si su inconformidad sobre la ‘*historia de la artesanía*’ de Marta Turok es por la obra o por la producción. Lo cierto es que su desconcierto es por remitirla a fenómenos de la prehistoria. –Como vimos en su momento, Turok no se refiere a obras sino a la producción artesanal; por lo cual no se debe de entender como historia de las obras artesanales, sino como una *historia de la producción artesanal*. Dos fenómenos distintos, que al concebirlas hipotéticamente en un contexto prehistórico, resuenan totalmente distintas: la obra artesanal, con su carga de sentido positivo, evolutivamente absurda en una sociedad primitiva; pero una producción artesanal, donde la herramienta principal es la mano, resulta plausible–.

Por lo anterior, confirmamos que su reflexión sobre artesanía transita entre ambos fenómenos, de donde surge eventualmente la confusión, lo cual es evidente también en el listado que realiza sobre las distintas ideas generales que encontró en su investigación:

Todas las propuestas analizadas en este apartado nos muestran la carga de significados asignados al concepto de artesanía. Los diferentes autores nos ofrecen opiniones y aportaciones que al mismo tiempo exhiben el contexto cultural del cual el autor o autora forma parte; esto es muy interesante, ya que nos permite obtener

ciertas constantes: a) La producción artesanal tiene estrecha relación con los grupos indígenas del país. b) La artesanía es la producción artesanal. c) Artesano y artesanía tienen referente con 'lo tradicional', con lo no moderno. d) La manera de producción permite definir lo que es artesanía y quién es artesano. e) Artesanía implica especificidad, lo opuesto a la producción en serie o industrial. f) Arte y artesanía son conceptos antagónicos. g) La artesanía forma parte del arte popular, no del arte culto.

Tales elementos condensan de alguna manera los significados que se le han ido otorgando al concepto de artesanía durante el siglo XX en México, lo cual no quiere decir que sean afirmaciones absolutas, más bien son sentencias que dan cuenta de la manera en que el concepto artesanía se fue cargando de significado para describir una realidad (Mejía, 2004: 125-126).

Este listado es únicamente el compendio de ideas sobre artesanía, provenientes de distintos especialistas, que no es un listado ordenado, referido (mostrar lo que se refiere con artesanía) y adjudicado a cada autor (tal como sí lo hizo María Esther Pérez Salas Cantú al final de su tesis), tal vez porque su interés no es mostrar discursos, sino explicar el estado actual del concepto artesanía, y cómo '*se fue cargando de significado para describir una realidad*'.

Al respecto, la autora es consciente del tipo de calidad de los escritos sobre artesanía que han influido en los tipos de sentidos del concepto artesanía y, por consecuencia, en la percepción de esta como fenómeno objetual:

Aunque se haya llegado a entender por folclor el conjunto de producciones culturales no materiales como creencias, ritos, cuentos, leyendas, fiestas, cultos, canciones, etc, ya sea de los habitantes del campo o de la periferia citadina, el objetivo folclórico aún guarda su acepción peyorativa que remite al mundo de lo pintoresco y se le aplica a los estudios 'desprovistos de seriedad'. Es importante enfatizar que en el análisis de las artesanías como representación de la vida mental de los grupos sociales que las producen, los aspectos de los estudios del folclor ofrecen interesantes posibilidades de interpretación aunque en la mayoría de los casos las definiciones del termino han seguido un sendero que evidencia la falta de comprensión de lo que implica un verdadero estudio del folclor, es decir, que tome en cuenta todos los textos que intervienen en la creación del sentido de un determinado elemento dentro de un sistema cultural específico (Mejía, 2004: 114).

Nótese que se refiere a la calidad de los escritos, pero no a la de las personas, ya que normalmente han sido personas claves en el rumbo de la sociedad mexicana, los cuales sirvieron de base para que la memoria colectiva nacional imaginara de cierta manera la artesanía como obra:

Los cambios en el sistema de la cultura mexicana están ligados a una ampliación de los conocimientos de la colectividad humana en general; el contenido significativo del concepto artesanía que se mantiene en la memoria colectiva de los mexicanos, guarda una estrecha relación con la cuestión de *cómo se nombra y de qué es lo que se nombra*. Por ejemplo, una artesanía, entendida como objeto físico concreto, indica cierta posición social y adquiere un valor simbólico indudable, lo cual ocurre no sólo cuando ‘artesanía’ aparece como una clase abstracta significada como contenido de un significante verbal o pictográfico, sino también cuando ‘artesanía’ se presenta como *objeto*. En otras palabras, el objeto artesanía se convierte en el significante de una unidad semántica que no es sólo ‘artesanía’, sino que puede ser por ejemplo: tradición indígena, tipo de producción, estereotipo de nacionalidad mexicana, etc. Por las mismas razones el objeto artesanía se convierte en el significante de su función o uso posible (Mejía, 2004: 142).

Con esto queda patente que su estudio aborda la artesanía, no como concepto en sí y su naturalización dentro del lenguaje común de la sociedad mexicana hoy, sino como obra artesanal, porque esta forma parte de su construcción teórica: “*el objeto artesanía se convierte en el significante de su función o uso posible*”:

El objeto ‘artesanía’ se convierte en el significante de una unidad semántica que no es sólo ‘artesanía’, sino que puede ser por ejemplo: tradicional indígena, tipo de producción, estereotipo de nacionalidad mexicana, valoración de las tradiciones, etc. Por las mismas razones el objeto artesanía se convierte en el significante de su función o uso posible. Así, tanto en el ámbito social como funcional, el objeto precisamente en cuanto tal, desempeña ya una función significativa, lo cual remite a que cualquier fenómeno cultural puede estudiarse íntegramente desde el punto de vista semiótico (Mejía, 2004: 145-146).

Desde nuestra tesis, debería exponerse de manera inversa: cualquier fenómeno así llamado (como artesanía) transmite una serie de sentido al concepto, según la función que tiene en la sociedad (el fenómeno así llamado); o mejor dicho: cada sentido del concepto artesanía es influencia de los fenómenos a los que se les asigna este nombre; por lo cual el concepto cambia según el fenómeno al que se le asigne.

En conclusión, aunque el tópico de su reflexión es el concepto de artesanía, en la obra los *Referentes Temáticos* que emplea para la artesanía son dos: obras y actividades. En tal caso, los *Referentes Esenciales* aludidos son lo manual, lo tradicional y lo utilitario; sin embargo, el *Referente Derivado* se pierde entre las posibilidades (históricas, identitarias, técnicas y estéticas), porque habla de diferentes obras y actividades artesanales, que van desde las actuales hasta las de los indígenas Toltecas, por lo cual son dos: lo indígena, lo popular, lo no industrial, lo no moderno.

4.5.4: Comentario sobre la artesanía de los noventa

Las Asociaciones discursivas sobre artesanía en la década de los 90 del siglo XX, aluden principalmente a las obras, desde donde se hacen reflexiones sobre el significado, discurso y sentido de la artesanía. Es una década de poca realización textual sobre artesanía; posiblemente el factor más sobresaliente se relaciona con que es una etapa que desemboca de los años ochenta, donde se preguntó sobre la diferencia entre la obra de arte popular y la obra artesanal. Por ello, la cualidad de los escritos de estas fechas es que son estudios teóricos, rememorativos, justificantes y concluyentes sobre lo que debe de entenderse por artesanía. A este respecto véase el siguiente esquema:

Tabla 24: Compendio de usos discursivos sobre artesanía en los 90s

Asociaciones Discursivas sobre Artesanía en textos de la década de los 90s del siglo XX					
AÑO	TEXTO	AUTOR	REFERENTE TEMÁTICO	REFERENTE ESENCIAL	REFERENTE DERIVADO
1990	Definición y clasificación del arte popular.	Ana Ortiz Angulo	Obra	Lo manual, lo utilitario	Lo popular, lo mercantil
			Actividad	Lo manual, lo tradicional	Lo no industrial, lo no moderno
1991	“El concepto de artesanía en México (1921-1985)”	María Esther Pérez Cantú	Obra	Lo manual, lo utilitario, lo tradicional	Lo indígena, lo popular
1999-2004	“La artesanía de México. Historia, mutación y adaptación de un concepto”	Diana Isabel Mejía	Obra	Lo manual, tradicional, lo utilitario	Lo popular, lo indígena, lo mestizo

Fuente: Elaboración propia.

4.6: Artesanía en la primera década del s. XXI

Después de cuatro décadas de consolidación de la idea sobre artesanía en México, parece que ya todo se había dicho sobre ella; sin embargo, en la década del dos mil la reflexión se enfila casi exclusivamente en las obras artesanales y en visibilizar las particularidades de los artífices. Algunas de las autoras y autores más importantes son: Patricia Moctezuma Yano, Eli Bartra, Efraín Franco Frías, Claudia Ovando Shelley y Ana Garduño Ortega. Ahora se procederá a analizar un escrito de cada autor, con la finalidad de observar con qué asocian a la artesanía.

4.6.1: *Dos aproximaciones a la obra artesanal*

La doctora Patricia Moctezuma Yano en el año de 2002 publicó el libro *Artesanos y artesanías frente a la globalización: Zipiajo, Patamban y Tonalá*, por parte del Colegio de Michoacán, siendo ella estudiante de la maestría en Estudios Rurales.

Dentro de las 237 páginas del libro emplea 71 veces la palabra artesanía, con distintos usos, mayoritariamente para aludir a las actividades artesanales (principalmente, a la alfarería) –se trata de un uso similar al que hará Efraín Franco tres años después–, pero también a obras artesanales.

En primera instancia, ella es consciente de que no hay consenso sobre el concepto artesanía:

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 socioeconómico (Moctezuma, 2002: 229).

Tiene claro quiénes son los artesanos pero no a qué fenómeno se refiere con la palabra artesanía: ¿a la obra, a la actividad laboral (oficio), al proceso de producción, a la alfarería en particular? Prefiere que sean los artesanos quienes definan o den el sentido a sus artesanías

–sean estas obras u oficios–; pero la dificultad no es rellenar de sentido a una categoría, sino identificar los fenómenos (obra, actividad, proceso, etc.) para asignarle una categoría propia y adecuada a sus cualidades independientes. En ciertos momentos manifiesta que entiende la “artesanía [...] como manifestación cultural de un grupo humano, como oficio y como fuente de ingresos [...]” (Moctezuma, 2002: 199).

Sobre las obras artesanales dice que: “quisiera reflexionar sobre las artesanías como objetos mercantiles y manifestaciones materiales de la cultura popular” (Moctezuma, 2002:224); dando con esto por hecho que las obras artesanales son de la cultura popular o provienen de ella; sin embargo, las asocia también con los indígenas, dando a entender que también estas son parte de la cultura popular:

Si partimos de que la globalización ha favorecido la interconexión mundial y con ello el intercambio de ideas y pautas de toda índole, como por ejemplo las de consumo, no es difícil imaginar que algunas artesanías aspiren a entrar a un mercado internacional, ya sea que por sus atributos y funciones actuales o por los nuevos usos y significados que pudieran atribuirles los futuros consumidores, con las lógicas alteraciones en su técnica de elaboración (Hay artesanías, como las ollas que hacen las indígenas de Cocucho, Michoacán, cuya producción estuvo enfocada durante años al autoconsumo y al intercambio comercial entre consumidores con similares hábitos culinarios, lo cual cambió a raíz de que unos intermediarios norteamericanos sugirieron a las artesanas cambiar algunas fases del proceso productivo para hacer de sus enseres atractivos objetos suntuarios. Actualmente estas ollas tienen gran demanda entre los turistas nacionales y en el mercado estadounidense) (Moctezuma, 2002: 224).

Empero, al igual que la mayoría de escritos aquí ya revisados, también entiende que la artesanía es un fenómeno mestizo:

Se han hecho múltiples intentos de caracterizar a las artesanías. Resalta la tendencia a conceptualizarlas independientemente de sus productores, y muchas veces también de su contexto histórico, lo cual dificulta el conocer las condiciones culturales, productivas y laborales en que se gestan y desarrollan. La artesanía en México son producto de tres diferentes herencias: la prehispánica, la colonial y la contemporánea.

En uno y en otro momentos han conservado cambios en su trayectoria cultural, que se refleja en las modificaciones de sus usos y significados, pero también ha ido cambiando la percepción de los artesanos respecto a su oficio (Moctezuma, 2002:227).

Desde el punto de vista del contenido, su análisis tiende a visibilizar la artesanía –sea como obras o como oficios– como una fuente laboral, más que como arte o como tecnología:

Para el caso de México [...] la importancia de las artesanías como expresiones identitarias de la cultura mexicana, en el discurso nacionalista vitalizado para la integración nacional, que promueve esta actividad como alternativa ocupacional y fuente de ingresos. La artesanía se ha identificado como una opción laboral propia de cierto sector socioeconómico y étnico; así, hasta mediados del siglo veinte, se consideraban objetos elaborados por campesinos e indígenas, quienes en los ratos libres de sus labores agrícolas confeccionaban artículos para autoconsumo y venta en los mercados de un circuito comercial predominantemente regional. En ese entonces, muchas definiciones tendían a ubicar a la artesanía como una producción ‘no capitalista’, por su naturaleza de producto manual y porque su producción y venta se daban fuera del sistema económico nacional. Pero más tarde se rectificó esta aseveración y comenzó a estudiarse su papel en la vida económica y laboral de México. De todos modos, prevalece la idea de que la artesanía es una actividad complementaria a la agricultura, lo cual no distaba mucho de la realidad hasta hace una década en Zipiajo y Patamban, donde la crisis agrícola del país y la oferta laboral en el mercado estadounidense han colocado a la artesanía en un nuevo horizonte, no sólo en relación a lo que implicará en el futuro la globalización, sino el hecho que, desde los setenta, se intensificó el interés de algunos empresarios por invertir en la producción y comercio de artesanías aun entre aquellos ajenos a este oficio (Moctezuma, 2002: 227-228).

Además de esto, compara algunos rasgos que diferencian a los tres pueblos estudiados, mostrando ciertas diferencias entre los pueblos indígenas (Patamban y Zipiajo) y el pueblo no-indígena (Tonalá):

El hecho de que en Patamban y Zipiajo la alfarería funja como estímulo de la tradición, hace que su continuidad y expansión dependa menos de factores comerciales y productivos propios. En cambio, en Tonalá, si bien las relaciones interpersonales juegan un papel importante en la capacidad de generación y consolidación de un taller, la continuidad de la artesanía no está supeditada a procesos como la tradición, por varias razones: 1) la artesanía observa mayor grado de consolidación como fuente de ingresos y oficio, lo cual contrarresta el efecto de las nuevas ofertas laborales extracomunitarias; 2) el alto grado de especialización técnico y laboral que han alcanzado los artesanos es contrapeso de la herencia del oficio en la continuidad de la artesanía como ocupación; 3) el papel secundario de la artesanía como actividad de autoconsumo y la poca importancia como vehículo de la tradición ha permitido que, como fuente de ingresos y oficio, no se limite a reestructuraciones socioculturales por el impacto de procesos como la globalización (Moctezuma, 2002: 197).

Cuando alude a los pueblos indígenas, habla de la comunalidad, la tradición, las relaciones familiares, considerándolos como rasgos propios de Patamban y Zipiajo. De igual modo, cuando habla de Tonalá se concentra en elementos como la producción, comercialización, el dinero, la exportación. Esto nos permite decir que la autora asume dos enfoques sobre la artesanía, según se trate de la sociedad en estudio: a los dos pueblos indígenas los aborda como antropóloga, y a Tonalá como socióloga.

En este texto, existen dos *Referentes Temáticos* de artesanía: la obra y la actividad; tres *Referentes Esenciales*: lo manual, lo tradicional y lo utilitario; y dos *Referentes Derivados*: lo indígena y lo popular.

4.6.2: La palabra artesanía como sinónimo de arte popular

En el año del 2004, Eli Bartra compila una serie de artículos y los publica en el libro *Creatividad Invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, donde participaron diez especialistas, presentando cada una sus investigaciones que realizaron en diferentes lugares de América, de las cuales cuatro trabajos tratan sobre obras y artistas de México; en estas se empleó la palabra artesanía en diez ocasiones y por dos analistas: Eli Bartra y LaDuke; en todas como *obras* artesanales.

Eli Bartra participa en dos momentos, uno en la Introducción, que consta de 18 páginas; otro en su artículo “Al encuentro de las ceramistas de Mata Ortiz”,¹⁰⁶ que consta de 32 páginas. Las siete ocasiones en que emplea la palabra artesanía fueron en la *Introducción*, porque en su artículo solamente empleó la de arte.¹⁰⁷

Bartra distingue entre arte popular y artesanía, desde el punto de vista del arte, diciendo que su diferencia está en “la calidad artística del primero en comparación con las creaciones extremadamente repetitivas y en serie de las artesanías” (Bartra, 2004: 10); sin embargo, a ambas las hermana frente al arte culto:

Al seguir llamándolo arte popular se quiere reivindicar su carácter diferente, porque diferente es su origen social, su proceso de creación, su distribución, su consumo y, a menudo, sus funciones. De hecho, se trata de un arte sin nombre, porque es el arte de la gente sin rostro (Bartra, 2004: 9).

Esto quiere decir que para ella el arte popular sigue teniendo la misma característica: ser diferente, quizá ya no por ser indígena en su creación, distribución, consumo y uso, sino por ser popular en estos mismos elementos, pero sobre todo en su “creatividad distinta, otra diferente del llamado gran arte o arte culto” (Bartra, 2004: 9). A partir de esta postura, enumera un sinnúmero de categorías con las que se ha aludido a este *otro arte*:

Mil y un nombres que se le han impuesto de manera indistinta e intercambiable, como si se tratara de sinónimos, a lo largo de por lo menos de todo un siglo: artesanías, arte primitivo, arte turístico, arte del cuarto mundo, curiosidades, arte tradicional, arte decorativo, arte naif o ingenuo, ornamental, arte salvaje, las artes o el arte de los salvajes, artes aplicadas, artes populares, arte étnico, arte indígena, arte exótico, arte tribal, artesanías rurales o arte del pueblo (Bartra, 2004: 9).

¹⁰⁶ De la página 147 a la 179.

¹⁰⁷ Este proceder es clave distinguirlo porque es usual que artesanía aparezca mayoritariamente al inicio de los libros o artículos, donde normalmente se presenta la parte teórica; y se dispersa en el contenido, donde habitualmente se presentan descripciones o narraciones.

Como su objetivo está puesto en legitimar la creatividad de las mujeres ‘populares’, su escrito no disputa la catalogación de popular de algunas personas, menos la de sus obras, sino que las da por hecho, por esta razón afirma que: “no por el hecho de nombrarlo arte, de quitarle la etiqueta que lo subvalora, mágicamente lo puedo revalorar o borrarle la caracterización de arte subalterno o menor” (Bartra, 2004: 9).

La otra autora, Betty LaDuke, emplea la palabra artesanía en vez de arte popular y la asocia a los indígenas, seguramente porque su estudio “La magia de la tierra: el legado de Teodora Blanco”¹⁰⁸ se relaciona con personas de Santa María Atzompa, un pueblo indígena de Oaxaca. Véase la siguiente muestra:

Durante las décadas que siguieron a la Segunda Guerra mundial, México experimentó muchos cambios. Con la construcción de la autopista Panamericana y los transportes aéreos más baratos, el turismo aumentó, lo cual produjo una demanda de *souvenirs*. También aparecieron mercados extranjeros para los productos de artesanía, y el gobierno mexicano empezó a alentar a los artesanos a desarrollar productos de calidad. Los museos de artes populares regionales se crearon en la década de 1960, y las competencias anuales regionales y nacionales fueron iniciadas por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart) (LaDuke, 2004: 284).

Este uso de artesanía es usual en la autora, porque incluso Eli Bartra lo nota en uno de sus escritos previos a este: “Un trabajo importante y pionero en este sentido es el que publicó en 1985 Betty LaDuke, el cual se centra en el arte de las mujeres latinoamericanas y caribeñas, sin hacer distinción alguna entre artesanía, arte popular y artes visuales de la elite” (Bartra, 2004:14).

El *Referente Temático* de reflexión de todas las investigadoras fueron las obras efectuadas por las mujeres del sector popular en Latinoamérica; por lo tanto los *Referentes Esenciales* fueron distintos para las dos autoras: para Bartra fue solamente lo manual; mientras que para LaDuke fue lo manual, lo tradicional y lo utilitario. Esto sucedió porque cada investigadora tuvo su propio *Referente Específico* de artesanía, Eli Bartra tomó las obras de las mujeres del pueblo *Mata Ortiz*, Chihuahua, México; mientras que LaDuke se refirió a

¹⁰⁸ De la página 277 a la 308.

las obras de una mujer del poblado *Santa María Atzompa*, Oaxaca, México. Los *Referentes Derivados* también difieren en ambas autoras: en Bartra es lo popular, y en LaDuke es lo indígena.

Este escrito es uno de los ejemplos donde se presentan estudios de caso, donde es posible observar el *Referente Específico* al que asocian con la palabra artesanía, incluso el *Referente Icónico* (fotografías); lo cual ayuda para que haya una línea coherente entre el tópico de reflexión y los *Referentes de la artesanía*, donde las evaluaciones al respecto estén acotadas a dichos *Referentes*; pero sobre todo para que las *Valoraciones* no sean supuestos, sino realidades.

4.6.3: Las obras artesanales en la identidad regional

En el año de 2005, Efraín Franco Frías¹⁰⁹ publica el libro *Cultura popular y artesanías. Las culturas populares de Jalisco*. El escrito es una remembranza de las obras que se realizan en el estado de Jalisco, sobre todo por el sector popular, que él normalmente llamó artesanías, más que como arte popular u otra categoría:

Además de lo registrado por el Instituto de la Artesanía Jalisciense, habría que añadir otras artesanías, ya que prácticamente en todo el estado se hacen objetos de alfarería, deshilados, sillas de montar, huaraches, muebles rústicos, sarapes (Jocotepec), flores de papel, trabajos en hueso (Teocaltiche y Guadalajara), pita (Colotlán), cestería, joyería (Magdalena, Tequila), etcétera. Estas son las principales líneas de creación artesanal y de artesanía artística en Jalisco (Franco, 2005: 109).

Aun y que manejó la palabra artesanía como categoría clasificatoria de las cosas a las que se refiere, al principio expresa la dificultad de distinguirla del arte popular y posicionarla dentro de la cultura popular:

¹⁰⁹ “Es profesor investigador de la Universidad de Guadalajara en Investigaciones Estéticas [...]. Estudió la licenciatura en Letras Hispánicas y después la de Derecho. Cuenta con dos doctorados y varios estudios en el extranjero” Disponible en internet [http://www.informador.mx/cultura/Efrain-Franco-Frias-nuevo-presidente-para-el-CECA-20170228-0191.html] Consultado en 23 de mayo.

Hasta la fecha no se puede afirmar categóricamente qué es la cultura popular, el arte popular y cuáles son sus diferencias específicas con las artesanías, o si éstas forman parte y hasta qué punto del arte popular, puesto que no hay duda alguna de que ambas son parte de las expresiones de la cultura popular (Franco, 2005: 13).

Acepta que ambas categorías forman parte de la cultura popular, aunque haya varias teorías que las distinguen y las ubican en un lugar u otro de esta: “no todas las posturas apuntan en la misma dirección; las divergencias, sin embargo, enriquecen la polémica sobre estos dos conceptos tan vivos y polisémicos” (Franco, 2005: 25). Y agrega que la dificultad de diferenciarlas se amplifica por la abundancia y calidad de los elementos estéticos en las obras; indica esto por su capacidad de sorprenderse estéticamente y a la investigación exhaustiva que realizó para este documento, ya que logró distinguir a bastantes autores de las obras; una muestra es la siguiente cita:

Un lugar especial en la historia de las artesanías en miniatura tiene don Ángel Carranza, quien fue famoso por reproducir o recrear escenas históricas. Su sobrino Jesús Carranza ha heredado esa sensibilidad y continúa haciendo trabajos artístico-artesanales de esta índole. Para lograr realizar obras de este tipo se requiere una maestría manifiesta y un gusto especial para el color y los finos acabados (Franco, 2005: 62).

En este ejemplo es posible darse cuenta que habla de artesanía con un lenguaje de contenido artístico: reconoce autores (Ángel Carranza, Jesús Carranza, Candelario Medrano, Armando Galván, Simeón Galván, Ernesto Ramírez, Pío Solís, Benjamín Olvera y Jesús Palacios, don Odilón, José Ojeda Larios), cualidades del autor (sensibilidad, maestría manifiesta y un gusto especial para el color), remarca los elementos estéticos (finos acabados); en general, evoca un mensaje valorativo, incluso emplea palabras y frases cultas que se usan para hablar de arte (obras fantásticas, cánones establecidos, nuevas posibilidades expresivas, formas llenas de fuerza y expresividad), creando frases como la siguiente:

De esta parte del país es uno de los artesanos más creativos: Candelario Medrano. Él logra con sus obras fantásticas romper los cánones establecidos y darle al barro nuevas posibilidades expresivas. La magia aparecía en sus manos y de su fantasía brotaban formas llenas de fuerza y expresividad. Las máscaras que realizó son incomparables. Con Candelario Medrano arte y artesanía se fusionan y se entremezclan en una casi imposible diferenciación (Franco, 2005: 63).

De alguna manera, agudizó su mirada valorativa, pero esto ocasionó que en consecuencia dudara de su capacidad de categorizar, o mejor dicho: que dudara en la asignación de las categorías comunes a este tipo de obras. Por esta razón, opina que la línea divisoria entre artesanía y arte popular es cada vez menos perceptible en la estética de las obras, por lo cual admite que es necesario distinguirlas de algún modo, atendiendo otros elementos; y uno de ellos es la herencia o lo tradicional:

En San Andrés Ixtlán también hacen metates, molcajetes y filtros para agua. Aquí la cantera es gris y más porosa que la negra. A diferencia de Teocaltiche, los molcajetes también son zoomorfos y tienen los soportes (patas) más cortos. Esta artesanía, por modesta que nos parezca, es la herencia prehispánica, como también lo es la jarcería (Franco, 2005: 66).

Este elemento resulta ser una característica que puede ser de las obras, pero sobre todo de lo popular. Así mismo, otra característica relacionada con lo tradicional es su procedencia indígena, criolla y mestiza:

Aunque una verdadera definición de arte popular está aún por hacerse, en México la costumbre ha designado como arte popular dos tradiciones claramente diferenciadas: una, el arte tribal indígena, es decir, la producción de grupos étnicos especiales, con raíces y caracteres propios para el consumo exclusivo del grupo que las hace. Por otro lado, está lo que podría llamarse verdadero arte popular, de raíces criollas y mestizas, producido a escala comercial para su distribución por todo el país, generalmente lejos de sus centros de producción, y para el consumo de todas las clases sociales, particularmente la clase media. La tradición de estas artes populares

criollas tienen sus raíces en las artes y artesanías de Europa y Asia, particularmente en España y China (Franco, 2005: 14).

Dentro de las obras realizadas en poblaciones aborígenes dice que “habrá, entonces, que diferenciar lo que es, desde esta posición, arte popular de arte indígena, [ya que] actualmente, los pueblos indígenas de Jalisco producen artesanías, tipificadas como tales, productos con pretensiones artísticas y sobre todo, objetos bellos para mercantilizarlos [...]” (Franco, 2005: 20). Para algunos especialistas esta propuesta de hablar de un arte indígena es inadmisibles, ya que aunque se diga que “la artesanía huichola es la expresión más brillante y pura de la creatividad de ese pueblo indígena del norte de Jalisco” (Franco, 2005: 94), el mestizaje racial, ideológico, sociocultural, tecnológico y económico la anula:

En las artesanías vivas de Jalisco conviven los elementos indígenas, europeos y de otros espacios geográficos; las técnicas productivas tradicionales manuales con los talleres que utilizan algunos avances tecnológicos. Asimismo, los usos de las artesanías oscilan entre lo utilitario y lo decorativo ornamental. El consumidor ha entrado en una interrelación con el productor, lo que ha generado una redimensión funcional e innovación artesanal (Franco, 2005: 14-15).

Esta idea de mestizaje –muy común en escritos que tratan estos temas de arte popular, artesanía y cultura popular– es más una idea que un concepto, que tiende a confundir las diferencias, no solo de las personas y sus obras, también de las categorías conceptuales:

La cultura popular tiene un lugar dominante en la vida cultural de Jalisco, ya que en este rubro se engloban todas las expresiones que los diferentes grupos sociales han ido creando para satisfacer sus necesidades de uso y de gozo estético. Más allá de las artesanías, la cultura popular comprende las producciones simbólicas que el pueblo emplea en su diario existir. Así pues, en el ámbito de la cultura popular tienen cabida el arte popular, el folclore y las artesanías: tres niveles de producción que le dan voz y sentido a la cultura del pueblo (Franco, 2005: 140).

La idea del mestizaje entre personas y entre obras, desemboca en un mestizaje de categorías, es decir: en el uso indistinto de categorías para aludir a cualquier objeto proveniente del sector popular. Por eso es necesario tener claro que la idea de mestizaje es en realidad el resultado de un juego de palabras, de una mezcla lingüística, con la cual se hace creer que ya no hay nada de particular por investigar; convirtiéndose así en una cualidad de lo popular, junto a otros como lo manual, lo tradicional y lo utilitario.

En conclusión, es un estudio que tiene la cualidad de ser general (no es un estudio de caso), levemente etnográfico, pero además hipotético porque reflexiona sobre las obras, los conceptos y sobre la cultura popular de Jalisco, basado en la idea de mezcla de elementos dentro de lo popular, se trata de un escrito con un tratamiento nacionalista, similar a los elaborados por Carlos Espejel y Porfirio Martínez Peñaloza, con la diferencia de que aquellos lo hicieron a nivel nacional y este lo hizo a nivel estatal. Se desprende entonces que el tema central es Jalisco y su cultura popular, donde el estudio de la cultura popular, sus artes populares y artesanías son únicamente un pretexto, porque la finalidad es expresar una especie de regionalismo identitario.

Aquí el tópico de reflexión son las obras del sector popular, que se entremezcla con la reflexión sobre la cultura popular de Jalisco. El *Referente Temático* de la artesanía es la obra; pero el *Referente Específico* son varias obras, presentadas de manera escrita (cuchillos, pequeñas figuras de barro, obras de hierro forjado, obras de vidrio soplado, molcajetes, guaraches, entre otras), todas distintas entre ellas. Por esta situación, las *Valoraciones* no son sobre los *Referentes Específicos*, sino sobre la cultura popular en general, y sobre el arte popular en particular. Los *Referentes Esenciales* son lo manual, lo tradicional y lo utilitario. Los *Referentes Derivados* son dos: lo popular y lo indígena.

4.6.4: La obra que se confunde con la actividad artesanal

En el 2008, Claudia Ovando Shelley participa con su artículo “Las artesanías como artífices culturales de la nación”, en el libro *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, coordinado por Raúl Béjar y Silvano Héctor Rosales.¹¹⁰

¹¹⁰ El libro reúne un conjunto de 18 ensayos, que se presentaron en el Coloquio *La identidad Nacional Mexicana en las expresiones artísticas*, realizado en el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM.

La autora revisa algunos escritos del siglo XIX, donde muestra un fenómeno discursivo particular, relacionado con las apreciaciones que las personas de aquel momento declararon sobre las obras de un sector social. Para tal caso, decide emplear la palabra artesanía¹¹¹ para nombrar a los fenómenos aludidos; de esta manera dice: “a lo largo de este trabajo [haremos) un seguimiento de los discursos sobre las artesanías y sus artífices formulados por las elites intelectuales mexicanas y por empresarios y comerciantes extranjeros en la primera mitad del siglo XIX” (Ovando, 2008: 42). De alguna manera justifica este uso de la palabra artesanía, diciendo lo siguiente:

Estamos empleando el término en su sentido más literal: ‘Arte u obra de los artesanos’. De manera deliberada preferimos este término sobre el de arte popular, el cual conlleva la conceptualización de un periodo específico, y del nacionalismo posrevolucionario de la década de 1920 [...] (Ovando, 2008: 29).

Esta definición de artesanía es la más simple y abstracta que hay, evidentemente es una definición actual de diccionario, no del siglo XIX; en ese caso, artesanía tiene el mismo inconveniente que el de arte popular, porque aún no se usaba en México. A pesar de ello la emplea en once ocasiones.

Dado que su centro de atención está en el papel de las obras artesanales dentro de la identidad de México, dice:

En este trabajo se abordan los discursos en los cuales se expresa la visión de la clase hegemónica sobre la identidad nacional. Ya sea desde el liberalismo o desde el conservadurismo, estos discursos se refirieron a las artesanías como una parte más de lo propio, junto con la comida, la música popular y el territorio, todos estos frecuentemente registrados con una buena dosis de afectividad (Ovando, 2008: 30).

¹¹¹ El uso de la palabra artesanía en este artículo es novedoso porque anteriormente no lo había hecho; por ejemplo, en su tesis “Sobre chucherías y curiosidades. Valoración del arte popular en México (1823-1851)”, elaborada en el 2000, para para obtener el grado de doctora en Historia del Arte, en la Universidad Nacional Autónoma de México, no la empleó ni una sola vez.

Al usar la palabra artesanía para referirse a fenómenos anclados a mediados del siglo XIX resulta arriesgado por dos razones: 1) para entonces las actividades artesanales estaban en franca devaluación por el frenesí por la industrialización; y 2) las obras artesanales eran validadas exclusivamente como raros espectáculos frente a los objetos inventados y producidos por maquinaria industrial. No es raro que protagonistas del momento hayan anexado las obras artesanales en los museos y en historias fantásticas:

Lucas Alamán, líder conservador y uno de los principales promotores de la reactivación económica, propuso que las artesanías se exhibieran en el museo, junto con los vestigios arqueológicos del pasado precolombino, los ejemplares de historia natural y las colecciones del jardín botánico [...] (Ovando, 2008: 31).

Otro inconveniente relacionado a lo anterior es no saber si se refiere a fenómenos de sociedades indígenas o no:

Existen abundantes referencias a la destreza manual de los mexicanos, frecuentemente reconocida como un atributo nacional. Estos discursos no eran nuevos, incluso podemos decir que inician con las Cartas de Relación que Cortés envió a la Corona española y se sucedieron hasta la fecha que aquí abordamos, para continuar hasta el presente conservando su carga de implicaciones políticas e ideológicas. No pretendemos sugerir que se trata de construcciones elaboradas en el vacío; la calidad artística de muchas de las artesanías del siglo XIX aún se puede apreciar en las colecciones particulares y de museos dentro y fuera del país (Ovando, 2008: 34).

Se observa que cuando habla de artesanía, en realidad se remite a obras artesanales, no a actividades o forma de producción artesanal.

Aquí el tópico de la reflexión de la autora son los juicios que manifestaba la elite gobernante a finales del siglo XIX sobre las obras de factura manual; aunque el *Referente Temático* de la palabra artesanía fueron las obras; los *Referentes Esenciales* fueron lo manual, lo tradicional y lo utilitario; y el *Referente Derivado* fue el sector popular e indígena, sin alusión a ninguna obra en particular. Por ser un escrito conmemorativo, la autora se limitó a

justificar su hipótesis de que ya desde el siglo XIX las obras del sector popular eran fuente de orgullo nacional.

4.6.5: La elite mexicana ante la obra artesanal

En el libro *Facturas y manufacturas de la identidad. Las artes en la modernidad mexicana*, la doctora Ana Garduño Ortega¹¹² participa con su artículo “El elitismo del arte popular” en el año de 2010, en el que presenta algunos pasajes anecdóticos de algunos personajes de la vida artística y cultural de mediados del siglo XX en México.

En las 46 páginas del artículo, emplea en 12 ocasiones la palabra artesanía y 40 veces la frase arte popular, ambas para referirse a las mismas obras; uno de los fragmentos en que la usa es la siguiente:

A través de su acervo, creó series y subseries que fusionaron diferentes contextos históricos y culturales; convergieron ciertos ejes temáticos y estilísticos que establecieron vínculos y referencias entre sí; agrupó piezas modelo que dialogaron con otras por sus afinidades y diferencias. Pretendió dar una idea de sucesión, ya que la colección tenía un hilo cronológico. A pesar de ello, no le interesó demostrar el concepto de “progreso” porque percibía en las artesanías evoluciones e involuciones, artísticas y técnicas. Su objetivo no fue mostrar la historia del arte popular como una sucesión de objetos, sino enfatizar la originalidad y la cualidad de patrimonio del arte popular mexicano del siglo xx. Este acervo, estoy convencida, representó la materialización del predominio de la visión etnocentrista de la antropología en México (Garduño, 2010: 25-26).

En esta cita habla de Ruth Lechuga y sus colecciones de obras, donde emplea la palabra artesanía como sinónimo de arte popular, alternándolas indistintamente solamente para no repetir la misma palabra. También sobresale uno de los detalles más recurrentes en los

¹¹² “Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II. [...] Líneas de investigación: sistemas de museos en México, coleccionismo de arte y políticas culturales. Profesora de la maestría en Museología de la Escuela Nacional de Restauración del INAH y de la maestría en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM” Disponible en internet [<https://cenidiap.inba.gob.mx/es/cenidiapmenuprincipal/investigadores?id=90>]. Consultado el 25 de mayo de 2020.

escritos que tratan sobre artesanía: emplea la palabra para aludir a obras de unos años (entre 1921 a 1950) en donde aún no se empleaba mayoritariamente:

En el ámbito oficial esta estrategia se instituyó desde el inicio formal de la política pro-artesanía, en 1921, cuando dentro de las acciones preparatorias de la emblemática primera exhibición financiada por el Estado, el pintor Jorge Enciso, relató que en Olinalá, Uruapan, Pátzcuaro y Quiroga, como en muchos otros centros artesanales, lo que prevalecía era la “degeneración” de técnicas y decoraciones tradicionales por la sustitución de materiales y la inclusión de motivos ajenos (Garduño, 2010: 11).

Llama artesanía a lo que en 1921 se señaló como industria popular, industria indígena, arte popular o arte indígena. Esta opinión se debe a que su mirada está puesta en el arte académico, desde donde todo lo popular es similar. Para ella es más fácil distinguir lo que pasa dentro del arte oficial, por lo cual alude a las influencias de lo popular a lo no popular, y de lo no popular a lo popular; por ejemplo, cuando habla de consumidores de obras populares como Diego Rivera:

Como resultado de la campaña propagandística que emprendió para prestigiarlos, es que hoy existe el Premio Modesta Fernández a la mejor artesanía y que Carmen Caballero haya sido objeto de un homenaje en forma de una exposición individual en el Museo Nacional de Culturas Populares. Caso especial es el del escultor popular Mardonio Magaña, a quien ayudó a traspasar la –en ocasiones– frágil barrera que separa al artesano del artista, estrategia que posibilitó que su obra fuera coleccionada por un protagónico miembro de la burguesía local: Francisco Iturbe. Diego Rivera, sin duda, detentó autoridad cultural. Sí hubo de enfrentar resistencia a sus prácticas culturales. Sobre todo, fue cuestionado por dos promitentes muralistas: David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. En cuanto a Siqueiros, criticaba de Rivera su “etnografismo”, “arqueologismo” y “folklorismo”, disposición que clasificaba como “la más superlativa de las cursilerías pseudo-nacionalista” y esto no sólo en cuanto a sus estrategias de consumo y a su decidido compromiso en la construcción de imaginarios colectivos sobre las artesanías, sino porque sujetaba su producción plástica a ‘la demanda de lo pintoresco por parte del turismo’ (Garduño, 2010: 14).

Lo que quiere mostrar es el interés que tuvo el sector artístico por el sector popular, tanto que hasta los gobernantes de la época asumieron, en algunos casos, rasgos populares, básicamente indígenas:

Y qué decir de los políticos que en su afán por asemejarse a ese pueblo ya estereotipado gustaban de oscurecer su piel y mestizar sus rasgos, tal como puede percibirse en el retrato realizado por Siqueiros al educador, indigenista y encumbrado político Moisés Sáenz. Y no es el único, algunos otros artistas de la época enfatizaban o “encontraban” rasgos indígenas o mestizos en muchos de sus retratados o, por lo menos, los travestían. Muchos otros, convertían en *habitus* artístico el retratar aunque no individualizar, el rostro de innumerables personajes populares o el representarlos en labores típicas de las clases subalternas. *El pueblo* como objeto, sujeto y protagonista del arte. Cabe aclarar que la fabricación del mito de lo artesanal popular no fue un proceso unidireccional, ya que también en la práctica artística de muchos de los creadores de la época es perceptible la incorporación de elementos provenientes de las artesanías y las tradiciones populares (Garduño, 2010: 17).

Dice que esta visibilización emprendida por personajes de la cultura mexicana, pronto dio por resultado un interés más generalizado por esas obras, y cita el caso de la fotógrafa Ruth Lechuga:

A través de tales prácticas culturales, la coleccionista obtuvo visibilidad y liderazgo. El exotismo y la atracción por la otredad, en su caso, fueron sustituidos progresivamente por el conocimiento detallado y diferenciador de los numerosos grupos indígenas que poblaban el país así como de sus manifestaciones artístico-culturales. De esta forma, *de amateur* transitó a *connaisseur* y a la par que integraba su colección se formaba a sí misma; la erudición así adquirida se complementaría con largas e interesantes charlas con creadores y demás agentes que participaban en la atmósfera cultural de la época. Como se ve, para la adquisición de conocimiento, o en palabras de Bourdieu, de “competencia cultural”, es indispensable una considerable inversión de tiempo. Al construir su mirada, Ruth D. Lechuga participó junto con funcionarios, antropólogos, etnólogos, concedores y artistas en un proceso colectivo; al compartir sus ideas y experiencias, aprendió y enseñó a mirar las

artesanías, a diferenciar las temporalidades en que habían sido realizadas, a distinguir zonas de producción y a reconocer artesanos sin que sus obras estuviesen firmadas. La mirada se conjugó con el habla y Lechuga creó discursos (Garduño, 2010: 25).

Cabe mencionar que el interés por lo popular no surgió espontáneamente en el estrato artístico, sino que fueron influidos por los personajes viajeros extranjeros que desde siglos antes exploraron el país y escribieron su experiencia a modo de espectáculo, tal como lo muestra Claudia Ovando en su tesis “Sobre chucherías y otras curiosidades. Valoración del arte popular en México (1823-1851)” (2000). Por eso es entendible que la exposición de obras populares se haya efectuado en el Palacio de Bellas Artes entrada la década de los cuarenta:

La durabilidad del proyecto fue escasa. El cambio de gobierno, ese ritual político que a partir de 1934 empezó a ser sexenal, reconvirtió el edificio en un “verdadero” espacio popular en el sentido en que su teatro se convirtió en la sede del sindicalismo oficializado y se privilegió el montaje de exposiciones-panfleto, para usos propagandísticos del gobierno en turno. También el pronto declive del Museo de Arte Popular auguró la inestable vida museal de las artesanías en México (Garduño, 2010: 27).

Más allá de percibir cómo es que emplea la palabra artesanía, este escrito sirve de eslabón histórico, porque permite enlazar lo dicho por Claudia Ovando Shelley en su tesis, con lo que sabemos de los programas de atención gubernamental a la artesanía en el país. De esta manera, se puede intuir una línea ideológica sobre las obras llamadas artesanales, que inicia desde los viajeros extranjeros de finales del siglo XIX; absorbida y reproducida por la elite intelectual y política de México de principios del siglo XX; y encauzada en los años sesenta en un programa de gobierno permanente en México, con la que se incentiva la producción de objetos similares a los que maravillaron a los viajeros extranjeros. Permite ver también que en todo este recorrido, existe una supuesta mirada culta sobre un supuesto popular, lo cual engendró una supuesta teoría artística sobre el arte popular.

En este caso el tópico de reflexión de la autora es el aprecio que manifestó el sector erudito por las manifestaciones artísticas del sector popular en la segunda década del siglo

XX. Pero el *Referente Temático* de la palabra artesanía que usó la autora es la obra; el *Referente Derivado* es el sector popular; y el *Referente Esencial* es lo manual, lo tradicional y lo utilitario. Cabe mencionar que aquí la artesanía se empleó como categoría semejante a la de arte popular, lo cual no causó problema en la autora porque ella se refería genéricamente a lo popular, sin pretensiones de analizar algún fenómeno en particular.

4.6.6: Comentario sobre la artesanía en el dos mil

En la década del 2000, la investigación de la artesanía se centró en las obras, concretamente en las obras con cualidades artísticas. Es una etapa donde se hacen estudios que ponen mayor énfasis en las particularidades de las personas productoras, específicamente en su adscripción social como el género, localidad y la etnia, dejando atrás aquella postura que relacionaba a la artesanía y a sus trabajadores con lo mestizo. Ante los textos revisados para esta fecha, se concluye que al artífice ya no se le ve como una persona premoderna o antigua, sino como un artista, esto quiere decir que la artesanía ya se consolidó en el equivalente al arte popular. Véase el siguiente esquema.

Tabla 25: Compendio de los usos discursivos sobre artesanía en el 2000

Asociaciones Discursivas sobre Artesanía en textos de la década del 2000 del siglo XX					
AÑO	TEXTO	AUTOR	REFERENTE TEMÁTICO	REFERENTE ESENCIAL	REFERENTE DERIVADO
2002	Artesanos y artesanías frente a la globalización.	Patricia Moctezuma Yano	Obra	Lo manual, lo utilitario	Lo popular, lo indígena, lo artístico
			Actividad	Lo manual, lo tradicional	Lo popular, lo indígena
2004	Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe.	Eli Bartra, <i>et al.</i>	Obra	Lo manual, lo utilitario y lo tradicional	Lo popular y lo indígena, lo artístico
2005	El arte y la cultura popular de Jalisco.	Efraín Franco Frías	Obra	Lo manual, lo utilitario	Lo popular, lo indígena, los oficios
2008	“Las artesanías como artífices culturales de la nación”	Claudia Ovando Shelley	Obra	Lo tradicional, lo utilitario	Lo popular, lo indígena, lo nacional
2010	“Lo elitista del arte popular”	Ana Garduño Ortega	Obra	Lo manual, lo utilitario, lo tradicional	Lo popular, lo artístico

Fuente: Elaboración propia.

4.6.7: Comentario sobre el capítulo

La elaboración de este *Breviario discursivo sobre artesanía* ha permitido hacer un análisis gradual de los libros y artículos relacionados con el tema artesanal, cuyos criterios de elección

lo he mencionado en el primer apartado de esta tesis. Vale decir que se hizo el recorte temporal de 51 años (de 1959 al 2010) de publicaciones sobre artesanía en México.

El material de mayor presencia de esta palabra inicia a partir de la década de los sesenta, que conforme se va acercando a la actualidad, los autores cada vez más van justificando y llenando semánticamente, al grado de convertirse en una categoría naturalizada dentro del lenguaje de los escritos en México, y distinta a otras categorías. Se nota un cambio también en la complejidad de los contenidos, asociado con el análisis cada vez más profundo de las ideas comunes sobre artesanía. En general, es posible ver que la reflexión sobre artesanía se ha ido complicando en justificaciones, pero también se han ido revelando supuestos tradicionales, tanto que la conciencia sobre su uso lingüístico es cada vez más constante. Se observa un realce de la calidad de los escritos, que se han ido profesionalizando y dando como resultado un aumento en la crítica a partir de estudios derivados de investigaciones de campo, donde cada vez más se citan los antecedentes de las ideas sobre artesanía.

En este estrato temporal, es perceptible un uso variado de la palabra artesanía según el fenómeno al que aluden y según el tema central de cada documento, de tal manera que en ocasiones se refieren a las obras, a las actividades, a los procesos, y a veces a varios de estos. De acuerdo con los textos analizados, se pueden distinguir cinco grupos de autores, según su uso de la palabra artesanía:

1. Un primer grupo es el que emplea la artesanía solamente como obra: María Esther Pérez (1991), María Teresa Ejea (1985), Néstor García Canclini (1982), Diana Isabel Mejía Lozada (2004), Eli Bartra (2004), Efraín Franco Frías (2005), Claudia Ovando Shelley (2008), Ana Garduño Ortega (2010).
2. El segundo grupo es el que empleó la artesanía como actividad: Isabel Marín de Paalen (1960), Antonio Huitrón (1962), Juan Luna Cárdenas (1964), Daniel Rubín de la Borbolla (1974) y Felipe Castro Gutiérrez (1986).
3. El tercer grupo es el que utilizó la palabra artesanía en alusión a la actividad y a la obra: Daniel Rubín de la Borbolla (1959), Porfirio Martínez Peñaloza (1972), Francisco Bravo (1976), Marta Turok (1988), Ana Ortiz Angulo (1990) y Patricia Moctezuma (2002).
4. El cuarto grupo lo conforman los autores que relacionaron la artesanía con la actividad, obra y proceso: Carlos Espejel (1972), Eutimio Tovar Rodríguez (1964).

5. Y el quinto grupo es el que empleó la artesanía como obra y proceso: Victoria Novelo (1976) y María Luisa Horcasitas de Barros (1968).

De esta lista, resultó que nueve autores la emplearon para referirse a obras artesanales; seis la relacionaron con las actividades artesanales; seis la usaron, indistintamente, para aludir a obras y a actividades laborales; dos la emplearon para remitir a actividades, obras y procesos laborales; y dos la asociaron a las obras y a los procesos de producción. Véase el esquema de la tabla 26.

Tabla 26: Compendio de usos discursivos sobre artesanía durante 51 años

Asociaciones Discursivas sobre Artesanía en textos de 1959 al 2010					
AÑO	TEXTO	AUTOR	REFERENTE TEMÁTICO	REFERENTE ESENCIAL	REFERENTE DERIVADO
1959	Reglamento del Patronato de las Artes e industrias populares.	Daniel Rubín de la Borbolla	Actividad	Lo manual, lo tradicional,	Lo no industrial, los oficios
			Obra	Lo utilitario	Lo popular, lo artístico
1960	Alfarería de Tonalá.	Isabel Marín de Paalen	Actividad	Lo manual, lo tradicional	Lo popular, lo no industrial, el oficio, la alfarería
1962	Metepec: miseria y Grandeza del Barro.	Antonio Huitrón Huitrón	Actividad	Lo tradicional	Lo popular, lo indígena, lo no industrial, el oficio, la alfarería
1964	Las artesanías prehispánicas.	Juan Luna Cárdenas	Actividad	Lo utilitario	Las artes mecánicas, lo no industrial
1964	"La artesanía mexicana. Su importancia económica y social"	Eutimio Tovar Rodríguez	Obra	Lo utilitario	Lo popular, lo indígena, lo utilitario, lo artístico
			Actividad	Lo tradicional	Oficios, nómada, sedentaria, familiar, capitalista
			Proceso	Lo manual	Técnica manual individual
(1968) 1973	La artesanía con raíces prehispánicas, de Santa Clara del Cobre.	María Luisa Horcasitas de Barros	Obra	Lo tradicional	Arte popular, artes menores, lo indígena
			Proceso	Lo manual	Lo no industrial, lo ornamental, manualidad
1972	Arte popular y artesanías artísticas	Porfirio Martínez Peñaloza	Obra	Lo tradicional, lo utilitario	Lo popular, lo indígena
			Actividad	Lo manual	Lo indígena, lo popular
1972	Las artesanías tradicionales en México	Carlos Espejel	Obra	Lo tradicional, lo manual	Lo popular, lo indígena, lo mestizo, lo vernáculo, lo moderno
			Actividad	Lo manual, lo tradicional	El oficio
			Proceso	Lo manual	Lo semindustrial
(1974) 1976	Artesanías y capitalismo en México.	Victoria Novelo	Obra	Lo manual, lo utilitario	Lo popular, lo indígena
			Proceso	Lo manual, lo tradicional	Lo no industrial, lo semindustrial
1974	Arte popular mexicano	Daniel Rubín de la Borbolla	Actividad	Lo tradicional, lo manual	Lo premoderno, lo preindustrial, lo indígena
1976	El artesano de México	Francisco Bravo	Obra	Lo tradicional, lo manual	Lo autóctono, lo mexicano, lo auténtico

			Actividad	Lo manual	El oficio, lo indígena, lo no industrial
(1982) 2002	Las culturas populares en el capitalismo.	Néstor García Canclini	Obras	Lo manual, lo utilitario	Lo indígena, lo popular, lo primitivo
(1982) 1986	“La extinción de la artesanía gremial”	Felipe Castro Gutiérrez	Actividad	Lo tradicional, lo manual	Los oficios, lo no industrial
1985	“De eso que llaman artesanías”	María Teresa Ejea	Obra	Lo manual, lo utilitario	Lo indígena, lo popular, lo semindustrial,
1988	Cómo acercarse a la artesanía.	Marta Turok	Obra	Lo manual, lo utilitario	Lo indígena, lo popular, lo adaptado
			Actividad	Lo manual, lo tradicional	Lo prehistórico, lo no moderno
1990	Definición y clasificación del arte popular.	Ana Ortiz Angulo	Obra	Lo manual, lo utilitario	Lo popular, lo mercantil
			Actividad	Lo manual, lo tradicional	Lo no industrial, lo no moderno
1991	“El concepto de artesanía en México (1921-1985)”	María Esther Pérez Cantú	Obra	Lo manual, lo utilitario, lo tradicional	Lo indígena, lo popular
1999- 2004	“La artesanía de México. Historia, mutación y adaptación de un concepto”	Diana Isabel Mejía	Obra	Lo manual, tradicional, lo utilitario	Lo popular, lo indígena, lo mestizo
2002	Artesanos y artesanías frente a la globalización.	Patricia Moctezuma Yano	Obra	Lo manual, lo utilitario	Lo popular, lo indígena, lo artístico
			Actividad	Lo manual, lo tradicional	Lo popular, lo indígena
2004	Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe.	Eli Bartra, <i>et al.</i>	Obra	Lo manual, lo utilitario y lo tradicional	Lo popular y lo indígena, lo artístico
2005	El arte y la cultura popular de Jalisco.	Efraín Franco Frías	Obra	Lo manual, lo utilitario	Lo popular, lo indígena, los oficios
2008	“Las artesanías como artífices culturales de la nación”	Claudia Ovando Shelley	Obra	Lo tradicional, lo utilitario	Lo popular, lo indígena, lo nacional
2010	“Lo elitista del arte popular”	Ana Garduño Ortega	Obra	Lo manual, lo utilitario, lo tradicional	Lo popular, lo artístico

Fuente: Elaboración propia.

Con base a los textos aquí revisados, lo primero que destacamos es la variación en los *Referentes Temáticos*, donde hay un interés permanente por la artesanía como *obra* en las cinco décadas, incluso se puede decir que se convirtió en el centro de atención a partir de los ochenta. En cuanto a la artesanía como *actividad*, entre los sesenta y finales de los setenta fue objeto de varios autores, no obstante el interés por ella fue en decremento a partir de los ochenta en adelante. Respecto a la artesanía como proceso, se le indagó solamente en los sesenta y setenta.

Esta variación de usos tiene su explicación en dos de las políticas implementadas por estas fechas en el país: la primera, relacionada con una política sociocultural a la que

podemos identificar con el indigenismo; y la segunda, con una política económica, relacionada con el capitalismo.

Por ser el indigenismo una política enfocada en la salubridad social y cultural del indígena, al que consideraba en atraso evolutivo y en supervivencia, los investigadores de estas décadas orientaron su atención a las condiciones de las actividades y los procesos productivos asociados con lo artesanal. De este tipo de estudios surgieron diferentes *Referentes Esenciales*, además de lo utilitario de las obras, lo manual y lo tradicional de las actividades y procesos de producción. De igual manera, algunos de los *Referentes Derivados* fueron lo no industrial, lo premoderno, lo nómada, lo sedentario.

A partir de la década de los setenta se consolida la política económica reconocida como capitalismo, donde la obra artesanal toma la mayor importancia, y donde los investigadores centraron su interés en el entorno de la compra-venta de las obras artesanales, disminuyendo el interés por los rasgos que le importaba al indigenismo: la actividad y los procesos de producción. En esta etapa se notan *Referentes Esenciales* como lo utilitario de las obras y disminuye lo tradicional y hasta lo manual, ya que se habla también de *Referentes Derivados* como lo semindustrial y lo mercantil.

En cada una de estas dos políticas gubernamentales hay una cualidad específica que sirve de punto de partida y de base a la idea de artesanía; para el indigenismo, la base está en lo moderno, concretamente en lo industrial, desde donde lo que no es industrial es artesanal. Así mismo, para el capitalismo, el asiento está en todo eso que es susceptible de entrar en el mercado, por lo cual se interesa por las obras, sobre todo con cualidades artísticas. Esto nos permite decir que la artesanía en México está fundamentada en dos de los *Temas principales*: la industria y el arte, desde donde se le imponen sentidos, utilidades, pero sobre todo: valorizaciones. De esto hablaremos en el siguiente capítulo.

Capítulo V:

FORMAS DE VALORACIÓN DISCURSIVA SOBRE ARTESANÍA

A continuación se desarrollarán dos de los atributos que los autores dan a la palabra artesanía, básicamente desde ciertos *Temas principales* como la industria y en el arte, ya que fueron las que normalmente se observaron dentro del *Breviario bibliográfico sobre el discurso de artesanía en México*, donde se efectuó la labor de conjuntar una bibliografía representativa donde está en uso esta palabra.

Este capítulo es transcendental porque se pone atención a la importancia que tienen los *Temas principales* dentro del *cotexto*¹¹³ en que se encuentra relacionada la palabra artesanía, ya que antes de ser un concepto es una palabra, una palabra que adquiere la capacidad de significar distinta cosa y distinto valor, que se impone culturalmente al discursante, en el caso de México, desde contexto nacional del indigenismo y del capitalismo.

5.1: Formas de valoración discursiva sobre artesanía

Con esta idea se remite a las opiniones o *Valoraciones* que el discursante manifiesta en el contenido de un *Texto*,¹¹⁴ respecto a la artesanía en abstracto o respecto a los *Referentes de artesanía*.¹¹⁵ Hipotéticamente, puede haber *Valoraciones* basadas en creencias culturales

¹¹³ Por *cotexto* nos referimos, en términos simples, al *contexto dentro del texto*, donde se encuentra inmerso el elemento que estamos investigando, que en este caso es *artesanía*, y que se da por el conjunto de palabras, frases, ideas, subtemas y el tema en donde se le emplea.

¹¹⁴ Esta noción es básicamente analítica, que se empleará como herramienta teórica de análisis del Discurso. Esta palabra tiene dos usos en el *Análisis del discurso*: el primero y más conocido dentro del lenguaje cotidiano es el de “texto”, entendido como el lenguaje escrito, que se encuentra en cualquier libro, compuesto de letras, conformado frases, distribuidas en párrafos y capítulos. El segundo y más usual dentro del Análisis del Discurso, es la de “Texto” como unidad de análisis, donde “no importa la extensión del texto: puede ser una palabra, un sintagma, un conjunto de frases (escrito u oral); lo que importa es que funciona como unidad de significación en relación a la situación” (Pulcinelli, 1992: 39), que incluso, puede ser icónico.

¹¹⁵ Recordemos que con la idea de *Referente* aludimos a las cosas del mundo con que se asocia la palabra artesanía. Es donde se concreta la idea de artesanía, y es de donde surgen ciertos rasgos que se adjuntan a la artesanía en general. El *referente* es una noción de la *Semántica del Discurso*, que puede confundirse con la de ‘Tópico’, ya que alude al objeto del tópico. Pero la diferencia es que aquí el *tópico* es ‘artesanía’, y el *Referente* es de lo que se habla en el tema de artesanía;

ancladas en ciertos *Temas principales*; y otras de experiencias personales del discursante con el *Referente* en cuestión; unas que son más abstractas y otras más específicas.

Cada una de estas *Valoraciones* son acompañadas de argumentos y de estrategias argumentativas, por eso el hacer la investigación en esta dimensión permitirá ver cómo se argumenta ante una *Valoración* cultural, y cuáles son los argumentos que se emiten desde ahí. Pero también, cómo se piensa sobre un *Referente* en particular o de qué manera se expresa ese pensamiento, bajo el amparo del tópico de artesanía.

A raíz de la experiencia obtenida en el análisis documental con la que se construyó el *Breviario*, se puede decir ahora que el uso variado de la palabra artesanía tiene relación con los *Temas artesanales* (que se construyen desde las *Asociaciones discursivas sobre artesanía*) y también tiene que ver con el *Tema principal* (desde donde habla el discursante). Esto quiere decir que los *Referentes de artesanía* comparten la influencia con los *Temas principales*, en la variación de usos de la palabra artesanía, pero entonces también en la forma de valorarlos. Se observó además que los *Referentes* con los que se conforma una *Asociación artesanal* dan lugar a las *Valoraciones* más personales; mientras que los *Temas principales* crean el escenario donde la palabra artesanía encarna diferentes fenómenos a los que así se les llama y desde donde se emiten evaluaciones más genéricas o culturales.

Artesanía es una palabra que puede estar en temas diferentes, y convertirse en la categoría donde se proyectan cada una de ellas. En todo caso, la artesanía puede convertirse en subtemas, de acuerdo al *Tema principal* en que se le emplea. Cada tema tiene cualidades particulares, donde la artesanía adquiere un ser distintivo y valor *subordinado, contrario y negativo* respecto al *Tema principal*.

Los *Temas principales* donde mayoritariamente se ha requerido la palabra artesanía son en la industria y en el arte. Y es desde aquí donde se pueden encontrar dos de las *Valoraciones* sobre artesanía: *Artesanía como antónimo de arte* y *Artesanía como sinónimo de arte*. Ambas formas de *Valoración* se encuentran en los documentos revisados en el *Breviario*, lo cual quiere decir que estuvieron presentes en la etapa indigenista y en la capitalista en México.

dicho de una manera más ordenada: en los discursos sobre artesanía, el tópico siempre es artesanía, lo que cambia son sus *Referentes* (donde se objetiviza la idea de artesanía).

Pero ¿en qué *Tema principal* se encuentra la *Valoración* de la *Artesanía como sinónimo de arte*? y ¿en cuál la *Valoración* de la *Artesanía como antónimo de arte*? ¿Cómo se relacionan estas *Valoraciones* de la artesanía con las políticas culturales y económicas por las que ha transitado el país? Pasemos a revisar esto.

5.2: Artesanía como sinónimo de arte

Cuando aquí se menciona a la *Artesanía como sinónimo de arte*, se alude a un tipo de discurso sobre la artesanía que tiene la cualidad de ser una tasación positiva sobre la artesanía, contraria a lo que llamamos como *Artesanía como antónimo de arte*. Resulta interesante saber que esta visión positiva sobre la artesanía aparece principalmente en uno los *Temas principales* aquí aludidos: en la industria.¹¹⁶

La *Artesanía como sinónimo de arte* es un discurso que va más allá de solamente hablar de ella como *obra*, sino de hacerla ver como algo importante, sea esta una *obra*, una *actividad* o un *proceso*. Sin embargo, el elemento principal que condiciona para que la artesanía sea percibida con una u otra *Valoración*, es el discurso sobre la *actividad* y *proceso* artesanal. En este caso, la *actividad* artesanal y el *proceso* de producción manual se perciben en positivo, en tanto que se asocian con cualidades humanas como la creatividad, habilidad, maestría, inteligencia, sabiduría, entre otras. Podríamos hablar de una apreciación artística de la artesanía, desde un punto de vista industrial, no desde el arte.

5.2.1: Valoración artística de la artesanía

La *Valoración* de la artesanía como *sinónimo de arte* se concreta en la confrontación entre la artesanía como *obra* y el *objeto* industrial, en el marco de una apreciación artística ubicada fuera del ámbito artístico oficial. Esto quiere decir que se trata de una apreciación efectuada por intelectuales que se encuentran fuera de la teoría del arte, pero que conocen las bases teóricas del arte, por lo cual emiten juicios de artísticidad sobre las obras artesanales, en comparación a los objetos industriales.

¹¹⁶ No obstante que desde el arte también se emiten *Valoraciones* positivas sobre la artesanía, no es sino hasta la década del dos mil que aparece masivamente en escritos académicos, pero en la mayoría de documentos de las décadas aquí revisadas imperó la postura negativa sobre artesanía como *actividad*.

El *proceso* artesanal ha sido una entidad de aprecio por quienes juzgan que este es parte de las *actividades* laborales de donde surge la *obra* de arte popular, y es una evaluación que contrasta lo artesanal con lo industrial, no con el arte (cuando se contrasta con el arte, hay una negación de arte a la artesanía, tal como se verá más adelante). Sin embargo, el discurso o los argumentos sí provienen de la esfera artística.¹¹⁷

Un ejemplo es el antropólogo Daniel Rubín de la Borbolla, quien señala que “cada artesanía y cada objeto o forma tiene sus herramientas y técnicas propias de elaboración. Por eso el burócrata que se empeña en simplificar y mecanizar la producción del arte popular, comete un crimen de lesa cultura” (Rubín, 1974: 284).

El aprecio por el *proceso* artesanal es forzado por la belleza de las *obras* ahí realizadas, que a menudo se hermanan con las *obras* de arte, y viceversa; por eso desde el ámbito intelectual se ha dicho que “gran parte de las grandes obras del arte erudito son también artesanales; de atenernos al criterio del proceso material de su realización deberíamos también llamarlas *artesanías*” (Escobar, 2004: 102 y 119).

Nótese que esta apreciación positiva que muestra Daniel Rubín y Ticio Escobar no se debe a las cualidades del *proceso* en sí, sino a las de las *obras*; es decir, la aparente positivización de la artesanía (como proceso productivo) no es por la opinión que se emite desde la industria, sino desde el arte, porque a la industria le interesa ver la *actividad* y el *proceso*, pero al arte le interesa la *obra*. Lo curioso es que solamente desde una tasación industrial de la obra artesanal, esta resulta positiva, casi como arte; pero desde la mirada del arte, la artesanía resulta ser antónimo de arte, porque se enfoca en destacar elementos negativos de la *actividad* y su *proceso*, como se argumentará en este apartado.

No se tiene que confundir el veredicto que se hace sobre el *proceso artesanal* que sobre la *obra artesanal*, porque es clave para entender lo que en esta tesis se quiere discutir: que los *Referentes Temáticos de artesanía* están anclados a ciertos *Temas Principales*, de donde brotan las opiniones de valor sobre artesanía. En este caso, el afecto que surge desde la industria sobre la artesanía es distinta, según se trate de una *obra*, una *actividad* o un *proceso*; similarmente sucede con la evaluación que surge desde el arte.

¹¹⁷ Nótese que se trata de dos asuntos distintos: a) La aceptación o no de que la artesanía como *obra* sea arte, por parte del sector artístico; b) Los argumentos que surgen desde el ámbito artístico para hablar de alguna cosa del mundo (Referente), como si fuera arte. El primero, es un asunto de la teoría del arte; el segundo, es un asunto lingüístico.

Las apreciaciones positivas que ha empezado a tener los *procesos* artesanales han sido por la influencia del desencanto por la industrialización, debido a sus resultados contraproducentes como la contaminación, la producción masiva y homogénea, la renuncia a lo artístico.

Dado que las dos razones que se presentan para afirmar que la industria es mejor que la artesanía se refieren a la *eficiencia* (“se produce más con menos tiempo y esfuerzo”) y a la *ganancia* (“se gana más dinero con menos trabajo”), hay quienes no están de acuerdo con estas; es el caso de Néstor García Canclini, quien objeta lo siguiente:

Tampoco aceptamos la posición adversa, el *tecnocratismo*: huyendo hacia lo que imagina el óptimo futuro, propone modernizar la producción y el diseño de artesanías, o simplemente abolirlas e incorporar a los indígenas a la producción industrial. [...] La fracción industrial, que busca el crecimiento económico mediante el desarrollo tecnológico, encuentra en las artesanías un obstáculo a erradicar, el residuo de formas de producción precapitalista (García, 2002: 220 y 221).

Si bien representa un *residuo de forma de producción precapitalista*, a veces también se le valida como necesaria, sobre todo ante la realidad actual donde las sociedades son económicamente diferentes, lo artesanal termina siendo una forma de producción igual de apta que lo industrial, sobre todo, porque sus productos son demandados en el mercado:

El desarrollo desigual, en todo el mundo, es un factor que ha incidido en este proceso. En tanto no existan las condiciones para que los productos manufacturados desplacen completamente a los de la economía de autoconsumo, estos seguirán resolviendo las necesidades inmediatas de las sociedades campesinas. En muchas ocasiones, y lo podemos constatar en los mercados y tianguis regionales, conviven en el mismo espacio ambos tipos de producto. Mientras las artesanías conserven un precio inferior a las fabriles podrán competir con ellas [...] (Turok, 1988: 27).

Esto quiere decir que, de alguna manera, hoy se vuelve a poner en escena aquella discordia que brotó en el siglo XIX a raíz de la Revolución Industrial, entre *lo artesanal* y *lo industrial*. Pero ahora las circunstancias son distintas porque la industrialización ya no es un fenómeno

que se ubique en el futuro, al contrario, es un fenómeno que ya estuvo en práctica, donde pudo mostrar sus resultados, dejando ver que contamina el medio ambiente, que su eficiencia en la producción tiene costos en la naturaleza y en las personas. En esta circunstancia, los *procesos* artesanales se revaloran positivamente frente a los *procesos* industriales, porque normalmente no provocan estas consecuencias. Así lo da a entender también Octavio Paz:

Todavía hace unos pocos años la opinión general era que las artesanías estaban condenadas a desaparecer, desplazadas por la industria. Hoy ocurre precisamente lo contrario: para bien o para mal, los objetos hechos con las manos son ya parte del mercado mundial. [...] El renacimiento es notable sobre todo en los países industrializados y afecta lo mismo al consumidor que al productor. Ahí donde la concentración industrial es mayor –por ejemplo: en Massachussets- asistimos a la resurrección de los viejos oficios de alfarero, carpintero, vidriero; muchos jóvenes, hombres y mujeres, hastiados y asqueados de la sociedad moderna, han regresado al trabajo artesanal. En los países dominados (a destiempo) por el fanatismo de la industrialización, también se ha operado una revitalización de la artesanía. Con frecuencia los gobiernos mismos estimulan la producción artesanal. El fenómeno es turbador, porque la solicitud gubernamental está inspirada generalmente por razones comerciales. Los artesanos que hoy son el objeto del paternalismo de los planificadores oficiales, ayer apenas estaban amenazados por los proyectos de modernización de esos mismos burócratas, intoxicados por las teorías económicas aprendidas en Moscú, Londres o Nueva York. Las burocracias son las enemigas naturales del artesano y cada vez que pretenden “orientarlo”, deforman su sensibilidad, mutilan su imaginación y degradan sus obras. La vuelta a la artesanía en los Estados Unidos y en Europa occidental es uno de los síntomas del gran cambio de la sensibilidad contemporánea. Estamos ante otra expresión de la crítica a la religión abstracta del progreso y a la visión cuantitativa del hombre y la naturaleza. Ciertamente, para sufrir la decepción del progreso (sic) hay que pasar antes por la experiencia del progreso. No es fácil que los países subdesarrollados compartan esta desilusión, incluso si es cada vez más palpable el carácter ruinoso de la súper productividad industrial. Nadie aprende en cabeza ajena. No obstante, ¿Cómo no ver en que ha parado la creencia en el progreso infinito? Si toda civilización termina en un montón de ruinas –hacinamiento de estatuas rotas, columnas desplomadas, escrituras desgarradas– las de la sociedad industrial son doblemente impresionantes:

por inmensas y por prematuras. Nuestras ruinas empiezan a ser más grandes que nuestras construcciones y amenazan con enterrarnos en vida. Por eso la popularidad de las artesanías es un signo de salud (Paz, 1973: 9).

Evidentemente, en este fragmento Paz se refiere a dos asuntos: a la artesanía (como *actividad* artesanal) y a la *obra* artesanal, de una manera cordial. No obstante, es importante decir que el aprecio por lo artesanal data de mediados del siglo XIX, años después de la Revolución Industrial, ya que “no existía entonces la separación entre industria y manufactura” (Ovando, 2000: 9). Entonces surge la conciencia por los dos modos de producir: los oficios mecanizados y los oficios no mecanizados; a los primeros se les relacionó con lo industrial y a los segundos con las artes y oficios; y por alguna razón, ambos tenían el apelativo de industria, ya que en aquel momento el significado de esta palabra aún se relacionaba, “no con la connotación de que dicha palabra tiene actualmente, sino con la más cercana a su significado original, entendida como habilidad y destreza en cualquier actividad” (Ovando, 2000: 8 y 9); definición que coincide con lo que en algunos diccionarios se formulaba para el arte. De esta manera, también “se les llamó de diversas maneras ‘manufacturas’, ‘industrias artísticas’, ‘industrias domésticas’, ‘industria popular’, ‘industria productiva’, ‘artes de imitación’, ‘artes útiles’, ‘artes mecánicas’, ‘artes manuales’, ‘artes de primor’ y ‘curiosidades artísticas’” (Ovando, 2000: 328).

Este conjunto de nombres, en aquel momento, creó una “confusión taxonómica” (Ovando, 2000: 329) porque involucraba al menos “tres ámbitos diferentes [...]: producción artesanal, producción en serie y Arte” (Ovando, 2000: 330). Esto quiere decir que no todos estos eran categorías formales, sino apodos que, en todo caso, eran simples calificativos que con el uso se convirtieron en categorías de ciertos *objetos*, *procesos* o *actividades*.

En el caso de México también hubo interés por lo artesanal, pero hasta 1849, fecha en que se efectuó un evento en la Ciudad de México:

Habían pasado sólo dos años de la guerra con Estados Unidos, el Ayuntamiento de la ciudad de México estaba dirigido por políticos conservadores, bajo el liderazgo de Lucas Alamán. Fue Joaquín Vázquez de León, miembro de este órgano de gobierno, quien propuso realizar una exposición para mostrar ‘objetos de agricultura y artes’ que sirviera de antecedente para que estas se siguieran organizando en México, pues

según explicaba eran benéficas para el desarrollo de las naciones. [...] El acto tuvo lugar el 1, 2, 3 de noviembre, en la plaza mayor, se anunció en los principales periódicos de la ciudad y por pregón en todos los mercados de la capital (Ovando, 2000: 164 y 165).

Con este acto México entró en escena en las exposiciones y concursos de tipo internacional y apegada a la lógica artística de los franceses, visible desde el momento en que “se establecen otros cuatro premios [...] a los que presenten las figuras más perfectas, trabajadas en cera, trapo o barro; otros cuatro a los que exhiban los dulces más bien hechos y agradables por la forma, novedad y gusto” (Ovando, 2000: 166).

Esto quiere decir que, desde entonces, la reflexión sobre las obras artesanales frente a las obras industriales ya estaba presente en la elite de México, incluso había esfuerzos por difundirla a la población de clase media:

Inferimos por diversos comentarios en la prensa, que la valoración de chucherías y curiosidades entre sus propios productores no era frecuente en la primera mitad del siglo XIX, de ahí que publicaciones dirigidas tanto a estos como a los empresarios, se hayan preocupado por fomentar su aprecio, tal es el caso de *El Semanario de la Industria Mexicana* (1841) y *El Semanario Artístico* (1844-1846) (Ovando, 2000: 155).

La autora señala que en México ya se notaba una buena intención por las obras artesanales, perceptible las publicaciones de aquel momento:

Cabe hacer un comentario sobre los criterios de valoración observados en los diversos artículos que se ocupan de las chucherías, dado que la revista es el espacio editorial donde encontramos mayor información. Los criterios, son los mismos que los encontrados en las otras fuentes: la perfección, como una factura impecable, “primorosa” la cual era aún más apreciada si el material era difícil de trabajar como por ejemplo, el carbón. En otros casos la perfección estaba asociado al “buen gusto” para escoger los mejores modelos de la naturaleza (Ovando, 2000: 157).

De alguna manera, se valoraban aquellas *obras* que no se trabajaban con la maquinaria, como esculpir el carbón; pero también, se valoraba la posibilidad de igualar lo que la máquina podía hacer, como la perfección o factura impecable. El buen gusto estaba relacionado con lo bien hecho: si se trataba de una *obra* artesanal, la condición era que estuviera hecha para servir eficientemente en su uso; y si era obra de arte, la condición era que representara fielmente al modelo. Mediante este punto de vista, las *obras* artesanales poco a poco perdieran su valor, a medida que la industria fuera siendo más capaz de hacer lo que las personas hacen en los oficios y en el arte.

Este tipo de ideas es la que lleva a pensar a la autora que desde entonces la artesanía pasó a ser un elemento fundamental en el nacionalismo incipiente del México a finales del siglo XIX, ya que “los escritos sobre las exposiciones apuntaron a un orgullo colectivo a través de la ponderación de muchos objetos curiosos” (Ovando, 2000: 341), además, “la exaltación de los productores se tradujo en un orgullo de lo propio” (Ovando, 2000: 341).

Sin embargo, a pesar de que los viajeros extranjeros hayan hablado predominantemente de su impresión sobre los indígenas y sus obras, Ovando dice que “en las reseñas de las exposiciones industriales la producción indígena estuvo ausente” (2000: 343). En ese sentido, para el ámbito nacional “el discurso exaltador de la producción indígena no fue predominante, pero es necesario destacarlo, pues constituye un antecedente importante al indigenismo posrevolucionario que floreció a partir de la segunda década del siglo XX” (Ovando, 2000: 343), donde se asoció la artesanía con lo indígena.

Para este momento ya se observa ese sentimiento ambivalente por lo indígena, que se empató con el sentimiento que había también por la *obra* artesanal y su *proceso* de elaboración artesanal, ya que:

estuvo enmarcado por el peso de fuerzas que corrían en direcciones opuestas en la línea del tiempo. Por una parte, la herencia del Siglo de las Luces, y por otra, los cambios que imponía el desarrollo del capitalismo. Esto no sólo tenía que ver con la forma de producción, sino también con el surgimiento de una mentalidad acorde a las nuevas condiciones de vida (Ovando, 2000: 337).

Es decir, en México se adoptaron las ideas que venían del extranjero, readaptándolas al contexto nacional, pero sobre todo, a las fobias de una fracción de la sociedad mexicana.

Recordemos que los turistas internacionales admiraban lo indio, más que a los oficios de raíz europea; admiraban lo exótico, lo curioso de lo indio, antes que los restos de los oficios gremiales. Fueron los intelectuales locales quienes asociaron lo indio con los oficios, con lo cual liberaron un poco su culpa por vivir de lo preindustrial, por vivir entre lo indígena, por vivir como el indígena; con esto fue posible también defenderse anímicamente de dos maneras: 1) Adjudicarse aquella admiración del turista internacional, y 2) trasladar hacia el indio la pena por la idea del atraso tecnológico. Este procedimiento es visible en el libro *Las artes populares de México*, escrito por Gerardo Murillo en 1921.

Hoy en día, en México se revive nuevamente la diferenciación entre *obra* artesanal y el objeto industrial, donde resulta que ahora a la *obra* artesanal se le valora mejor que antes, tanto que llega a tener un tratamiento parecido al del arte. “La sociedad moderna empieza a dudar de los principios que la fundaron hace dos siglos y busca cambiar de rumbo” (Paz, 1973: 9).

Pero al principio del siglo XX, lo que ahora es considerado como el inicio de la legitimación de lo artesanal, en aquel momento era percibido como la agonía de ella. Así se observa en la siguiente cita de Justino Fernández:

Si el industrialismo invade el mercado, como es natural que suceda y como ya está sucediendo, los objetos para el uso diario, que representa la principal producción popular, irán desapareciendo poco a poco; de hecho algunas industrias están casi extintas por esa causa; pero tengamos fe en que el temperamento de nuestro pueblo dará siempre expresión a sus sentimientos en forma artística (Fernández, 1937: 342).

Es evidente que su preocupación es por la desaparición del arte de las *obras* artesanales, no es por las personas ni por los *procesos* de elaboración, ya que dice que *es natural* que la industria acabe con lo artesanal.

En la justificación que se efectúa de la *obra* artesanal, frente al objeto industrial, la palabra artesanía se convierte en *sinónimo de arte*, porque el contenido semántico que le rodea contiene elementos ideológicos que se presentan en escritos donde se habla de arte, por ejemplo: maestría, habilidad, sabiduría, paciencia.

Como se puede apreciar, lo estético es una de las características que comúnmente se consideran para revalorar la *obra* artesanal, lo cual ocasiona que se revalore también a su productor. Esto lo confirma Daniel Rubín de la Borbolla cuando dice que:

El artesano es un artista en potencia, en tanto que el artista es un artesano en su formación; ambos separados por denominaciones convencionales o por injustas diferencias económicas, sociales y culturales. El artesano crea valiéndose de la tradición, a la que perfecciona y modifica sin cesar, estableciendo un mecanismo evolutivo perenne que enriquece continuamente la tradición de su artesanía y mantiene la funcionalidad del arte popular como componente dinámico de la cultura (Rubín, 1974: 282).

En esta circunstancia, el *proceso*, la *obra* y el artífice son considerados en alto valor, donde el fantasma de la evolución, que hace ver a los *procesos* artesanales como algo decrepito, desaparece. Victoria Novelo lo dice con las siguientes palabras:

Es precisamente la técnica usada en esta producción la que atrae a los consumidores de los productos resultantes; lo que se aprecia en ellos es el trabajo manual, el diseño artístico y su originalidad cuando se los compara con los productos industriales. Desde este punto de vista en este caso no podemos explicar la pervivencia de esta técnica por un bajo desarrollo de las condiciones sociales de la producción en general. Al contrario, es porque existe este punto de comparación (trabajo manual frente a trabajo industrial) que se aprecian (a la manera romántica) los productos de la técnica artesanal por el trabajo *diferente* que encierran, un trabajo artístico (Novelo, 1976: 205 y 206).

Este tipo de tratamiento lingüístico es común cuando, desde la actualidad, se habla de los oficios europeos del siglo XIX o de *actividades* artesanales que gozan de una alta reputación. Así lo da entender Novelo:

No me estoy refiriendo a cualquier técnica sino a una con la que se producen objetos suntuarios. Y esta distinción es importante, puesto que se trata de una producción dirigida a una minoría, como producción minoritaria que es. El valor de uso que ha

tenido y tiene la producción de joyería de plata como la que nos ocupa, ha estado ligado siempre a la institución del prestigio, se trate de mujeres indígenas que en ceremonias especiales la usaban o se trate de la vieja o nueva burguesía –con pretensiones intelectuales– para la que lo artesanal es una cualidad que supera a la producción en serie y, por tanto, digna de ser coleccionada (Novelo, 1976: 206).

Si bien Novelo se refiere a objetos suntuarios, en realidad cuando se valora lo artesanal, difícilmente puede haber alguna *obra* que no sea susceptible de contener algún elemento valorable, o algún argumento con que se destaque alguno de ellos. Pasa igual como cuando se habla de arte: donde la predisposición a estar más que conforme con el fenómeno, hace que se hable bien de ello. La doctora Eva María Garrido dice: “si se nos dice que algo es arte lo miramos de otra manera. Si se nos dice que es artesanía se nos ha enseñado a mirarlo de otra forma” (Garrido, 2013: 66).

Nos encontramos dentro del entorno donde yace la posibilidad de que lo artesanal sea una *obra* maestra, producto de la elaboración de un/a maestro/a artesano/a. La maestría de las personas se relaciona con la experiencia y conocimiento de los pasos a seguir en la elaboración de *obras* artesanales, que se conjeturan como empíricas y que se transmiten solamente por medio de la socialización familiar. En este sentido, la *obra* sube de importancia porque no todos están capacitados para hacerla, porque a pesar de ser una labor humana, no todos saben, dado que implica el adiestramiento en la práctica constante.

La calidad es otro de los elementos que resultan ser importantes en las *obras* artesanales, una calidad que se acrecienta por tratarse de una factura manual. Y “es precisamente la técnica usada en esta producción la que atrae a los consumidores de los productos resultantes; lo que se aprecia en ellos es el trabajo manual, el diseño artístico y su originalidad cuando se los compara con los productos industriales” (Novelo, 1976: 205).

Las características que distinguen a la *obra* artesanal de la *obra* industrial son consideradas para justificar la categoría superior de la primera. El ejemplo claro es la irrepetibilidad de la *obra*, porque al ser única, cautiva a la persona que la colecciona; lo cual añade valor del consumidor, más que de la *obra* o del hacedor.

Uno de los usos de este tipo se observa en el artículo “La artesanía: entre el uso y la contemplación” de Octavio Paz, donde se habla de la *obra* artesanal de una manera poética:

En la artesanía hay un continuo vaivén entre utilidad y belleza; ese vaivén tiene un nombre: placer. Las cosas son placenteras porque son útiles y hermosas. La conjunción copulativa (y) define a la artesanía como la conjunción disyuntiva define al arte y a la técnica: utilidad o belleza. El objeto artesanal satisface una necesidad de recrearnos con las cosas que vemos y tocamos, cualesquiera que sean sus usos diarios. Esa necesidad no es reducible al ideal matemático que norma al diseño industrial ni tampoco al rigor de la religión artística. El placer que nos da la artesanía brota de la doble trasgresión: al culto a la utilidad y a la religión del arte (Paz, 1973: 5).

Nótese que aquí se valora positivamente lo artesanal, no obstante, esto no quiere decir que Paz diga que la *obra* artesanal sea arte; al contrario, tiene claro que esta es distinta a la *obra* industrial y a la *obra* de arte. Según lo que expresa, posiciona a la *obra* artesanal entre la industria y el arte:

Nuestra relación con el objeto industrial es funcional; con la obra de arte, semirreligiosa; con la artesanía, corporal. En verdad no es una relación, sino un contacto. [...] La artesanía es un signo que expresa a la sociedad no como trabajo (técnica) ni como símbolo (arte, religión) sino como vida física compartida (Paz, 1973: 6).

No obstante que Octavio Paz habla de tres campos, artesanía, arte e industria, aquí se le cita nada más para evidenciar su modo positivo de expresarse sobre la artesanía. Nótese que una de las cosas que principalmente se destaca de las *obras* artesanales es su *proceso* de elaboración, ya que es semejante al *proceso* de elaboración del arte, la cual implica el auxilio de herramientas humanas como el cuerpo y la mente.

Entre lo artesanal y lo industrial, la *obra* artesanal resulta ser más importante porque de por medio está el que se hace por personas, donde se valoran elementos como la vida, tiempo, imaginación, creatividad, gusto, aprendizaje, habilidad, que son valiosos por ser propiamente humanos. Se trata de una especie de confrontación entre el humano y la máquina; donde es el humano el que habla y quien se legitima frente a la máquina, en un doble empoderamiento: porque se asocia con el arte y se asocia con las personas.

En este caso hay una división social o cultural de las personas, no hay intelectuales y populares, aquí el ser humano es uno solo, porque la confrontación es contra la máquina y contra su *producto*. Esto permite que quien hable de artesanía desde este modo, su aplicación puede ser universal: a cualquier *objeto* artesanal que proceda de un *proceso* de elaboración artesanal. Es el caso de lo dicho por Richard Sennett, cuando escribe del artesano:

No se entiende bien la artesanía [...] cuando se equipara únicamente a una habilidad manual [...] Toda artesanía se funda en una habilidad desarrollada en alto grado. De acuerdo a una medida de uso común, para producir un maestro carpintero o músico hacen falta diez mil horas de experiencia. Diversos estudios muestran que, a medida que progresa, la habilidad mejora su sintonía con el problema, como en el caso de la técnica del laboratorio que se preocupa por el procedimiento, mientras que la gente con niveles elementales de habilidad se debate de modo más exclusivo por conseguir que las cosas funcionen. En sus niveles superiores, la técnica ya no es una actividad mecánica; se puede sentir más plenamente lo que se está haciendo y pensar en ello con mayor profundidad cuando se hace bien. [...] La recompensa emocional que la artesanía brinda con el logro de la habilidad es doble: el artesano se basa en la realidad tangible y puede sentirse orgulloso de su trabajo (Sennett, 2009: 32 y 33).

El autor asocia la artesanía con el artesano, pero también con los oficios de raíz europea como la carpintería. A este tipo de discursos es que vemos que entiende a la artesanía como arte, no solamente como *obra*, sino como *proceso* y como *actividad*; el lenguaje que maneja, la atención que presta a cualidades objetivas y subjetivas de las personas, induce a que se perciba como un tema importante.

En general, en este apartado quisimos hablar de cuando la artesanía encarna lo positivo, y mostrar que su valor se debe a lo que la industria ha descuidado, pero también por la conciencia social que aboga por lo artesanal.

A inicios del siglo, el triunfo de los bienes industriales era obvio, ello provocó un sentimiento nostálgico por encontrar aquellos objetos de la industria local con la misma calidad con que solían ser producidos. La forma como ocurre la generalización de ese sentimiento de valoración de los productos que se denominarán artesanales no deja de explicar muchas cosas. Sorprendentemente, los mismos dueños de las grandes

industrias monopólicas que dominaban el mundo de inicios del siglo XX, serán los que fomenten una actitud dirigida a proteger lo que quedaba de la forma de producción rebasada por la industria moderna. Por azares históricos, la elaboración de una racionalización de ese sentimiento ocurrió en México (Mosquera, 1994: 205).

Es un asunto importante porque desde hace medio siglo vino a ser herramienta de los países “tercermundistas” para adecuarse al capitalismo y competir con los países industrializados, ya que lo artesanal (como *proceso*) se convirtió en uno de los lujos de la modernidad, básicamente porque no contamina tanto como las industrias, lo cual ayuda a la conservación de la naturaleza, equilibrio ecológico, a la sustentabilidad del medio ambiente y de la materia prima, porque se recicla, hay una deforestación moderada, por ejemplo; y como *obra* es importante porque es un atractivo turístico, con el cual se reconoce el valor de la creatividad popular, e indirectamente hay un aprecio de las diferentes culturas existentes dentro de un país, a las cuales se les distingue como artesanías.

5.3: Artesanía como antónimo de arte

En un sentido distinto al anterior, la artesanía además se percibe como un fenómeno contrario al arte, lo interesante es que esta valoración surge desde la perspectiva del arte, y ya no con base al *Referente Temático* de artesanía como *obra*, sino como *actividad*. A diferencia de la *Artesanía como sinónimo de arte*, donde el *proceso* era lo que diferenciaba a la artesanía de la industria, aquí el *Referente Temático* de artesanía como *proceso* es semejante a la del arte, por lo cual no es invocada, por lo menos no para negarle el rol de arte a la artesanía.

La palabra artesanía ha sido usada comúnmente dentro del ámbito artístico para nombrar a distintos *fenómenos que se parecen a los fenómenos del arte*, entre ellos, la más evidente, a las *obras* hechas por las personas en general. Además, casi como inercia se ha usado para aludir a *procesos de elaboración* manual de estas *obras*; sin embargo, arte y artesanía comparten el mismo *proceso* productivo, por lo cual se asemejan y crean confusión entre la gente.

Uno de los teóricos que ha visualizado una división entre artesanía y arte es Armando Torres Michua, quien desde la primera parte de su artículo llamado “arte, artesanía y arte popular”, dice que:

La tajante división moderna entre arte y la artesanía, o el arte llamado culto y el arte popular, así como las frecuentes y comunes confusiones entre lo artesanal y lo artístico, impiden tanto apreciar como evaluar en forma correcta los objetos pertenecientes a estas esferas de la producción, en este caso estética (Torres, 1985: 1).

Si bien reconoce la existencia de estos temas donde la artesanía se confunde, en vez de detenerse a desglosarlos se limita a remitirlos, diciendo que “las complejas distinciones entre arte, arte popular, artesanía y objetos estéticos, no existieron antes del Renacimiento” (Torres, 1985: 2), desde donde arranca para crear una interpretación del fenómeno.

Desde nuestra perspectiva, dentro del tema del arte, la artesanía entra en uso, encarnando a *objetos que no son arte*. Dentro del arte la palabra artesanía está condicionada por la ideología que convoca la teoría del arte. Dado que aquí el arte es entendido como *obra* artística, *obra* estética u *obra* ornamentada, la pregunta que guía es: ¿qué es arte y qué es artesanía? dicho de manera específica sería: ¿Cuál es la *obra* artística y cuál es el *objeto* artesanal? Son preguntas que se formulan o se responden desde el ámbito artístico, donde el tema central es precisamente el arte. Respecto al contexto mexicano, Catharine Good¹¹⁸ dice que:

Hay [una] discusión muy importante en el caso de México, sobre la diferencia de arte y artesanía. [...] En México la categoría de arte es problemática en la relación con las “artesanías”. Hay todo un interés en el tema de la artesanía desde el turismo, los programas culturales del Estado y los proyectos de desarrollo; no me extenderé de esto aquí porque este libro trata del problema en términos académicos y no las políticas aplicadas. Una opción es tratar de elevar las “artesanías” a la categoría de arte; esto responde al hecho de que artesanía suele ser una clasificación peyorativa, porque el arte se valoriza más como expresión cultural, y el “arte” siempre vale más en el mercado que las artesanías (Good, 2010: 48-50).

¹¹⁸ Catherine Good Eshelman es “Profesora-investigadora de tiempo completo. Titular “C” División de posgrado, Escuela Nacional de Antropología e Historia (desde 1998). Miembro del sistema Nacional de Investigadores, Nivel III.” (<https://www.enah.edu.mx/index.php/posghis-personal/posghis-tc>)

La autora opina que es una discusión provocada por las políticas gubernamentales, pero ello ha contribuido a que se utilice también en el medio académico, no únicamente en México, sino en Latinoamérica.¹¹⁹ Otro autor que trae una mirada distinta es George Collingwood:

El primer sentido de la palabra “arte” que debe distinguirse del arte propiamente dicho es el sentido arcaico en que significa lo que en este libro yo llamaré artesanía. Esto es lo que *ars* significa en el latín antiguo, y lo que *TÉXVN* significaba en griego: la capacidad de producir un resultado preconcebido por medio de una acción conscientemente controlada y dirigida. Para poder dar el primer paso hacia una estética bien fundada es necesario separar la artesanía de la de arte propiamente dicho (Collingwood, 1993: 23).

Este autor trata de distinguir entre artesanía y arte, aportando una serie de ideas para justificar que eso que llaman artesanía no es arte. En general, su reflexión sobre artesanía se ubica entre el *objeto* hecho y su *proceso* de elaboración, que merece ser analizado por separado en otra ocasión.

En este caso, la artesanía es entendida únicamente como *objeto* hecho (no como *actividad* ni como *proceso*), aunque se concibe como *eso que no es arte*. Dentro de esta dicotomía, artesanía resulta ser *antónimo de arte*, porque representa todo eso que hipotéticamente no se quiere para la *obra* artística: utilidad, tradicionalidad, necesidad cotidiana, repetición, etc.

No obstante, desde este mismo ámbito, hay quien trata de defender la calidad de arte a las *obras* populares. Así lo dice también María Esther Pérez Cantú:

[...] una de las posturas más comunes entre quienes analizan la artesanía, es la de adoptar una actitud reivindicadora, debido a que tales manifestaciones dentro de la mayoría de los estudios de historia del arte convencionales, representan ejemplos de

¹¹⁹ Véase los libros de Sonia Raquel Vicente: *Arte popular Latinoamericano* (2011); y *Folklore y artes populares* (1968), editado por la Universidad de San Carlos, Guatemala. En estos libros se encuentran discusiones sobre la diferencia entre la artesanía y el arte, fuera del ámbito mexicano.

segunda categoría. Normalmente no son el eje alrededor del cual gira la mayoría de las investigaciones o ensayos (Pérez, 1991: 3).

Discursivamente, se ha normalizado entonces, que la artesanía no valga tanto que el arte, porque el tema principal es el mismo arte o las *obras* de arte que se realizan en el ámbito artístico. Se hace ver que hay solamente dos nociones para catalogar las *obras* hechas: arte o artesanía, donde la particularidad distintiva es el ornamento o algún elemento estético o artístico. Así, artesanía resulta ser ese *objeto que no tiene ornamento* o algún elemento artístico, incluso que no tiene la finalidad de ser arte.

Estamos ante la excusa más básica que surge desde las hipótesis del ámbito artístico para negar valor de arte a los *objetos*, utensilios, herramientas o cualquier otra cosa que la persona elabora pero que no están ornamentadas y que son, básicamente, utilitarias. Cazuelas, tazcales, sombreros, huaraches, muebles, y cualquier otra cosa elaborada sin ningún rastro de figuración, es catalogada como artesanía.

Aquí no hay forma de confundir entre arte y artesanía, porque en esta esfera solamente existen arte o artesanía: *obra* ornamentada u *obra* sin ornamento.¹²⁰ En este caso, artesanía tiene el mismo perfil semántico que tenía la frase *industrias populares* o *industrias indígenas*, a finales del siglo XIX. En esta dicotomía no entra la categoría de arte popular, porque la cualidad de este es que contiene elementos ornamentales. Aunque hay autores que emplearon la idea de arte popular para aludir a los *objetos* que se usan solamente dentro de un grupo social específico, por ejemplo Gerardo Murillo, Manuel Toussaint y Alfonso Caso; contrario a los autores contemporáneos que dice que la artesanía son *obras* que se realizan para satisfacer las necesidades ajenas al grupo productor, como Néstor García Canclini, Victoria Novelo, Marta Turok, entre otros.

Dentro del mismo tema del arte, la artesanía puede ser usada también como *subtema* ante la presencia de un *arte erudito*, donde adquiere la función de nombrar las *obras* que tienen características de arte, pero que *no son arte culto*. En este caso, la palabra artesanía es

¹²⁰ Nótese que aquí no nos referimos a las obras que, aun no teniendo ningún elemento artístico en su cuerpo, llegan a ser utilizadas como objetos ornamentales, según la voluntad de la persona que la adquirió y la descontextualizó. Este es un tópico que se tratará en la dicotomía del apartado II.V: *Artesanía vs Arte popular*, cuando se hable de las obras que son elaboradas para proveer el mercado capitalista.

semejante a la categoría de *arte popular*,¹²¹ básicamente por tener el mismo estatus: *ser un arte inferior al arte erudito*. En este caso, “el análisis de las artesanías desde el punto de vista estético está dominado por la comparación entre artesanía y arte culto” (Pérez, 1991: 70).

Al entrar la artesanía al ámbito del arte, es situada debajo del arte, para remitir a un arte secundario, a un arte asociado con lo popular. Néstor García Canclini habla al respecto, cuando comenta sobre la definición de arte popular:

Esta designación, que incluye siempre una buena cuota de romanticismo, aísla un aspecto de la producción de algunas piezas –la creatividad– e intenta convertirlo en el criterio específico para definir y valorar lo indígena. Casi todos los que efectúan este recorte contrabandean al campo de lo popular el concepto de arte surgido en las estéticas occidentales de los últimos cuatro siglos: un concepto basado en el predominio de la forma sobre la función y en la autonomía de los objetos. Es lógico que para ello muchas artesanías rústicas, de terminación imperfecta, que circulan en el consumo popular no merezcan el nombre de arte (García, 2002: 216).

En la misma lógica, Isabel Mejía Lozada dice que:

La distinción arte popular y arte culto que puede apreciarse en la formación del concepto artesanía nos lleva también a observar como rasgo distintivo del programa de cultura mexicana, la tendencia a separar lo que es ‘alta cultura’ y lo que no lo es, dentro del esquema de una distinción en donde lo que ‘el pueblo dice’ o ‘el pueblo hace’, no tiene derecho a ser considerado dentro de la esfera de la alta cultura ni dentro de los estándares de ‘cuestiones científicas’ (Mejía, 2004: 147).

El arte es un tema donde la subjetividad de las personas que opinan resulta fundamental, tanto que abundan justificaciones de este tipo a la hora de otorgar o negar valor de arte a una cosa hecha. Por esta razón, María Esther Pérez Cantú asevera que “las afinidades o desviaciones

¹²¹ “[Arte popular] termino generalmente utilizado con una gran ambigüedad. A pesar de los intentos por definirlo desde diversas disciplinas como la antropología, la historia del arte y la sociología, entre otras, no ha habido acuerdo en relación con sus límites y sus alcances. Quizá la razón se encuentre en el hecho de que el concepto fue acuñado para distinguirlo del llamado arte culto y no para definirlo” (Ovando, 2000:1).

formales que las artesanías guardan respecto al arte culto, ha servido de elemento para que algunos autores definan o distingan a la producción artesanal” (Pérez, 1991: 56); y dice además que:

el enfrentamiento al arte culto es una prueba de la que no se escapan las artesanías, y de la cual, según los autores y su peculiar punto de vista, pueden o no salir bien libradas. Para algunos es lo que las distingue, en cambio para otros, es de donde se nutren y de donde proceden (Pérez, 1991: 60).

Nótese que este enfrentamiento se da porque aquí la artesanía se concibe como *obra*, donde disputa su valor contra el gran arte; pero no es el único, ya que otro frente es cuando se concibe como *actividad*, donde se enfrenta a la gran industria. Solamente en su papel de *obra*, la artesanía se entiende con base en la creatividad:

El asunto de la creatividad es [una] cuestión que ha sido abordada por varios autores desde diversos puntos de vista. Para algunos, representa uno de los elementos distintivos entre el arte culto y la artesanía, ya que las modificaciones registradas en una obra artesanal nos habla de la creatividad del productor. En cuanto existe una mayor creatividad, la obra se acerca más al arte, en cuanto sea menor ésta, más encaja en la denominación de artesanía (Pérez, 1991: 67).

Una de las muestras de creatividad está en la ornamentación, la cual es una categoría problemática, no obstante la *obra* esté ornamentada, no garantiza que pueda ser catalogada como arte, “no hay que olvidar que la introducción de nuevas formas difiere mucho entre el arte culto y la artesanía, los tiempos manejados en esta última son mucho más lentos que los que se registran en el arte superior” (Pérez, 1991: 41); sin embargo, si la *obra* contiene elementos artísticos, su carácter como *obra* utilitaria, da pie a ser catalogada como artesanía o arte popular.

Esta distinción artística entre arte culto y arte popular (artesanía) tiene que ver con la distinción social en clases, pero sobre todo con el capitalismo, según lo dice María Esther Pérez Cantú:

Independientemente de que la artesanía provenga o no del arte culto, estas apreciaciones hacen evidente la escisión de la sociedad en clases, provocada por el capitalismo, lo que originó que la artesanía se convirtiera en patrimonio de los grupos marginales. De ahí que el objeto artesanal guarde para con el arte culto el nivel de dependencia que los grupos dominantes establecen en todas sus relaciones con las clases dominadas (Pérez, 1991: 62).

Sin embargo, es probable que tenga que ver más con una manera de concebir a la población de una nación, mediante la división en arte culto y arte popular; donde la primera procede de una sociedad cultivada en las universidades, allegadas al poder político, grandes empresarios, que por herencia tienen su raíz en la cultura occidental, a la que Ticio Escobar describe de la siguiente manera:

La cultura erudita es portada fundamentalmente por minorías productoras de cultura, grupos de intelectuales y artistas provenientes en general de sectores medio-altos, y se desarrolla desde la especialización, la acumulación de conocimiento y los mitos de la cultura superior en un sentido aristotélico y cerrado (Escobar, 2004: 132).

Y, la cultura popular, por el contrario, es la que corresponde al grueso de la población gobernada, que no ha estudiado un grado universitario, empleados, gente común que no tienen injerencia en las decisiones del país. Para Ticio Escobar:

Ubicada frente al polo hegemónico, la cultura popular comprende las prácticas y discursos simbólicos de los sectores subalternos; sectores a los que por su participación desventajosa en el producto social o por su situación de marginamiento en el acceso al poder, no les conviene apoyar el sentido dominante de la cultura hegemónica y desarrollan y mantienen formas distintas (Escobar, 2004: 138).

En esta dicotomía artística y cultural, los indígenas vivos son articulados dentro de lo popular, suponiendo que tienen una cultura, sociedad y un arte que empata con el perfil popular. Si bien se trata de una mirada simplificada, es útil en la gobernanza de México, donde la palabra artesanía entra en juego también, siendo parte de una de tantas palabras que se usaron para

aludir a fenómenos del sector social gobernado. Esta condición es primordial tenerla en cuenta para poder entender su uso dentro del discurso capitalista que, posteriormente, la izquierda mexicana cuestionó.

5.3.1: Artesanía como antónimo de arte en el nacionalismo mexicano

En los inicios de la etapa nacionalista en México, el sector gobernante, no tenía un arte propio, bastaba con saber entender el gran arte, de corte internacional y moderno, ya que “la cultura ilustrada se nutre básicamente de la internacional” (Escobar, 2004: 131). Recuérdese que el nacionalismo no es una política que abogue por el desdén de la opinión internacional, al contrario, es una postura donde importa ser bien vistos, valorados, respetados en el extranjero. No obstante que se diga que el arte popular en la posrevolución ha servido para dar una “imagen de México en el exterior” (Ovando, 2012: 6), realmente fue la imagen de México como nación gobernada, una imagen de alta cultura que quería mostrar el militar-gobernante de sí; por eso “Manuel Gamio concede una parte importante en su obra¹²² al arte de México” (Hers, 2017: 46), diciendo:

Claro es que el individuo de la clase media, corresponde primero iniciarse en la técnica y el carácter del arte prehispánico y del indígena contemporáneo, puesto que hoy por hoy tiene muchas más facilidades de ilustrarse que el indio. Cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo (Gamio, 1916: 39-40).

Si bien en el nacionalismo se habla de un arte mexicano, en realidad se trata de una categoría diferente al del arte valorado internacionalmente: *Arte moderno*. El arte mexicano aglutina *obras* de artistas que forman parte de ese sector popular, que a veces imitan las corrientes del arte internacional y moderno. En el discurso de Manuel Gamio, la idea de arte mexicano fue una invención de filósofos mexicanos, donde se integró forzosamente la categoría de arte popular; así lo hace Justino Fernández, en su libro de 1937, *El arte moderno en México*.

¹²² El libro aludido es *Forjando patria* (1916).

Breve historia: Siglo XIX-XX, en donde destina un capítulo de 34 páginas¹²³ para hablar del “Las artes populares”, y emite frases como la siguiente:

Uno de los aspectos más interesantes de la producción artística de México es el popular, por ser la genuina expresión espontánea del pueblo que, si bien muestra en algunas de sus ramas cierta decadencia, siempre lleva consigo el sello que le imprime el peculiar carácter de nuestras razas aborígenes o de nuestro criollismo, a pesar de que varias de nuestras industrias no son originales del país sino importadas de España, como el trabajo en cuero y parte de la alfarería que hoy se usa (Fernández, 1937: 339).

Aquí lo artístico no está en las *obras* a las que les asocia con el arte popular, está en la formación artística de las personas que consideran como arte a esos *objetos*, porque el arte es “*el interés de los hombres cultos*” (Toussaint, 1962: 203).

Se ha dicho que el nacionalismo también importó lo indígena, lo cual queda en duda porque a lo indígena se le incluyó como parte de la cultura popular. Lo que debe de aclararse es que el sector intelectual sí se interesó por lo indígena, pero solo por lo magnífico de él, que para ellos estaba solamente en el indio prehispánico. Fueron los intelectuales quienes le confirieron importancia a las *obras* del indio prehispánico y demás manifestaciones; para el caso de México, uno de los más destacados fue Justino Fernández:

[Nuestra] actitud pretende abrir la posibilidad de comprender a otros hombres a través de sus expresiones en el arte. Ciertamente que cada quien lo ha hecho conscientemente, en más o menos, a su manera. Y ese conjunto de opiniones estéticas y su desarrollo histórico, en el tiempo, es lo que constituye para mí la estética del arte. Porque de veras, de veras, saber lo que en el caso –el arte indígena antiguo– opinaron sus creadores es imposible; es verdad que ahí tenemos sus obras, expresiones, digamos, de sus opiniones; cierto que intentamos comprenderlas, más a sabiendas de que lo que decimos que dijeron es algo que decimos –y que nos parece más o menos acertado– que dijeron. [...] Otros han expresado sus intuiciones y opiniones estéticas; pues bien, quiero probar las mías (Fernández, 1990: 111).

¹²³ De la página 339 a la 373.

Nótese que para Fernández, la apreciación artística sobre estas *obras* son un asunto de opinión personal, al igual que su catalogación. El abordaje de estas *obras* por parte de intelectuales extranjeros y nacionales, fue decisivo para que se le concediera el nombre de *arte indígena*; pero también, el considerarlo como arte fue motivo para que los filósofos enfocaran su atención en tratar de entenderlas más a fondo.

El arte indígena prehispánico se distinguió del arte popular, incluso a ambos se les integró al catálogo de “arte mexicano”. Esta concesión de arte sugiere que la *obra* del indio prehispánico importó más para la clase intelectual de México que la *obra* del indio vivo; muestra además que es al indio prehispánico que se le aceptó como parte fundadora de la nación mexicana, mientras que al indio vivo se le ubicó únicamente dentro de la sociedad popular.

En esta diferenciación entre arte indígena, arte popular y arte mexicano, la palabra artesanía (cuando se utilizó) era la *actividad* de donde surgía el arte popular; incluso en los años treinta del siglo XX (como ya lo vimos en el tercer capítulo), quedó registrado por Justino Fernández que el antropólogo George Clapp Vaillant (en su libro *Artists and Craftsmen in Ancient Central America*) la asoció a las *obras* de los indios prehispánicos, con lo cual dio a entender que en la cultura azteca prehispánica había una estratificación social, similar a la nuestra, por lo cual también había una estratificación de las *obras*. Sin embargo, niega que una de ellas sea arte, y a ambas las llama artesanía: una superior y otra, seguramente, inferior. Esta idea, propia de los años treinta, donde “el carácter folclórico que algunos estudiosos norteamericanos difundieron sobre las artesanías mexicanas en publicaciones como *Mexican Folkways*, siguen latentes en algunos autores [donde se insiste en] resaltar la creatividad plástica del pueblo mexicano” (Pérez, 1991: 85), sin concederles el lugar soberano que tiene el gran arte.

Resulta claro que el problema de que se hable de las *obras* artesanales de diferente manera y con categorías distintas es porque se habla desde afuera del sector popular. Amalia Ramírez asocia este fenómeno con la gobernabilidad, cuando dice que:

La historia reciente de nuestro país tiene un interesante capítulo: el de las definiciones, pues fue en el siglo XX cuando se empezó a definir quién es campesino, quién es indígena y quién es artesano. Esto tuvo como objetivo la creación, o

adecuación, de la estructura gubernamental y las políticas públicas que habían de emanar de ella. Más o menos a partir del primer tercio del siglo XX empiezan a tener sentido político nominaciones como *artesano*, *artista popular*, *artesanía*, *arte popular*, *ramas artesanales*, etcétera, que definen a personas y oficios con una serie de elementos en común, pero que excluyen definitivamente y dejan fuera a otras. La historia de estos conceptos es muy interesante, pero tendríamos que dejarla para otra ocasión. Lo que nos importa recalcar aquí es que el peso de la definición ha impactado definitivamente en las políticas públicas respecto del sector (Ramírez, 2013: 39).

El ejemplo más evidente es el libro *Arte popular en México*, escrito por Gerardo Murillo, a raíz de la Exposición de Arte Popular, la cual es un documento literario elaborado por un intelectual sobre las *obras* de los populares, donde son vistas como *obras* en peligro de extinción debido a la industria. Así lo manifiesta el mismo autor:

Las artes populares en México tienen un grande interés y merecen un estudio detenido. (En esta obra no hago más que esbozar su importancia.) Los que pretenden transformarlas no hacen sino precipitar su desaparición. La única forma para hacerlas sobrevivir al empuje del industrialismo, es facilitar a los productores la obtención de las materias primas, eximirlos de impuestos; proporcionar a los pequeños comerciantes de productos indígenas todas las ventajas posibles para transportarlos y venderlos, rebajándoles las tarifas ferroviarias, y eximiendo de impuestos a las barracas donde se venden esos productos. Mientras llega su desaparición, es necesario estudiarlos y conservar los tipos principales (Murillo, 1921: 136).

Ante esta postura de Murillo, se intuye que las artes populares son una clase de arte, pero inferior al gran arte. Sin embargo, su concepción de arte popular integra otras expresiones artísticas que no son *objetos*, como la música o poemas, que se salen de lo que puede entenderse como *objeto* artesanal. Lo que Murillo muestra son fenómenos artísticos que aparecen en el arte popular y en el arte mexicano, pero no en el arte moderno internacional. Él mismo, en ningún momento dijo que estas artes populares fueran parte del arte culto (del cual él era parte, por ser pintor profesional de caballete), al contrario, dejó claro que se trata de asuntos de la gente común:

Es evidente –casi me parece absurdo el afirmarlo– que las Artes Populares en México, no podrían haber alcanzado la importancia que actualmente poseen, sin una extraordinaria habilidad manual de sus productores. [...] La destreza extraordinaria del pueblo de México está manifiesta en los productos que vamos a estudiar, alguno de los cuales podrán admirarse en las reproducciones del Álbum que completa este estudio (Murillo, 1921: 7-8).

Es claro que el arte popular, dentro del nacionalismo, fue más una cortesía del sector intelectual que un arte realmente, así lo entiende Elizabeth Araiza, cuando habla de la finalidad del libro que presentó en el año del 2010: *Las artes del ritual: Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*:

Las contribuciones a este libro tienen en común el dirigir una crítica reflexiva a las perspectivas dominantes hoy en día en el estudio del arte y del ritual en el contexto indígena. Ponen en entredicho las interpretaciones utilitarias que han predominado en los programas paternalistas y populistas del indigenismo mexicano, que ven en las formas expresivas de los indígenas, arte popular o artesanía pero no arte (Araiza, 2010: 15).

El acercamiento que hace el sector intelectual a las obras ornamentadas del sector popular, tiene inconvenientes de tipo epistemológico, sobre todo en las primeras cinco décadas del siglo XX, porque su apreciación “dio como resultado estudios unilaterales, descontextualizados y en la mayoría de los casos, obras de tipo descriptivo” (Pérez, 1991: 85). De alguna manera, este proceder continuó presentándose en los escritos hasta los años sesenta, “dado los intereses etnográficos [...], en ninguno de ellos se registró el intento por definir a las artesanías, designación que en la actualidad tiene una gran cantidad de connotaciones, pues abarca a todo aquello que puede encontrarse en un mercado rural [...]” (Pérez, 1991: 82) y ahora hasta en productos de empresas transnacionales.

Desde esta perspectiva, el interés del sector intelectual por investigar lo popular ha sido tomado como un pasatiempo, en el que las obras importan poco, por lo cual el nombre que se use es simplemente un apodo provisional, tal vez porque no se requiere mayor escrupulosidad para referirse a lo secundario.

Ya entrados en el capitalismo, “[...] a partir de la década de los setenta, con el auge de la sociología del arte y de la historia social del arte, el factor social de las artesanías fue analizado en primer lugar, antes que cualquier otra característica [...]” (Pérez, 1991: 25-26).

Surgieron algunos escritos que cuestionaron los primeros resultados de la política indigenista y nacionalista, centrándose en los resultados de la gestión de la sociedad, cultura y arte popular. Estrategia que tuvo bastante éxito porque, como ya dijimos, el nacionalismo administró y cuidó el funcionamiento solamente de lo que se supuso como importante y central; mientras que administró livianamente lo otro, lo popular. Un ejemplo de la actitud crítica lo muestra María Horcasitas, desde 1968, en su libro publicado en 1973: *La artesanía, con raíces prehispánicas, de Santa Clara del Cobre*, donde expresa que:

Podemos concluir que no hay un organismo que tenga la misión especial de organizar la venta de productos de las artesanías mexicanas para incrementarla, cuidando de que el trabajo se haga con los valores auténticos que lo han caracterizado en el pasado (Horcasitas, 1973: 166).

La autora tenía claro que los esfuerzos hechos hasta ese momento aún podía mejorarse cualitativamente. De la misma manera lo hace Victoria Novelo, en su documento escrito en 1973, que publicó hasta 1976: *Artesanías y capitalismo en México*:

La función ideológica del fomento de artesanías [...] tiene, además, un papel protector de los valores culturales que supuestamente definen la nacionalidad mexicana; y las artesanías, consideradas como folklore y, por tanto, ingrediente importante de la cultura nacional, son, de acuerdo a las políticas estatales, dignas de ser revaloradas y consumidas por los habitantes del país y por los extranjeros, turistas o no (Novelo, 1976: 30).

La apatía gubernamental criticada por Horcasitas unos años antes fue remediada por el Estado, pero su acción tuvo otros inconvenientes que fueron sede del embate también de la antropóloga Novelo:

Basta conocer algunos datos proporcionados por el mismo IMCE para darse cuenta de que su promoción para la exportación de artesanías no se ha dirigido hasta la fecha a los productores del área rural. Los beneficiados hasta ahora son aquellas personas o empresas que no se ven forzadas a vender su mercancía de inmediato para sobrevivir, esto es, aquellos que cuentan con el suficiente capital como para cubrir sin problemas los gastos de producción, almacén y envío al exterior de sus productos, sin menoscabo de su supervivencia (Novelo, 1976: 86).

La gestión de la política nacionalista fue puesta al descubierto por investigadoras como Novelo, lo cual sirvió para que los procedimientos y programas de atención a lo popular se reforzara y se manejara con más seriedad.

Los críticos, normalmente, procedían de fuera del gobierno que administra. Un ejemplo es Armando Torres Michua, quien en 1985 era profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, desde donde habló de arte popular, con una retórica diferente a la nacionalista y a la capitalista:

Opuesto a la creatividad u originalidad del arte de la alta cultura, el arte popular se caracteriza por el atavismo o conservación de sus códigos. Es el arte de las clases populares (mayoritarias) o de las minorías marginales (en México, por ejemplo, los grupos indígenas). El arte popular expresa los modos de pensar y de sentir de un grupo social determinado. Es también clasista. Casi siempre sus contenidos se ligan al mito, la magia o la religión. El artista popular responsable de la obra, por lo regular anónimo, se convierte en vocero de creencias colectivas y en él no se dan o permiten los individualismos –que son tan celebrados en el arte de la alta cultura –y por eso no se exalta tanto su personalidad como el acierto de su expresión (Torres, 1985: 5).

Torres Michua se posiciona críticamente sobre el tema, no obstante, en vez de cuestionar la dicotomía entre arte culto y arte popular, la confirma. Así, continúa apuntando que:

El arte popular encierra formas de resistencia a la dominación de la clase que lo oprime, ya que sirve para conservar los modos de vivir de su comunidad, antagónicos a los de la burguesía que se expresan con suma claridad y/o sutileza en el arte culto. [...] El arte popular subvierte los valores de la clase dominante con su mera existencia

(o conservación). Podría pensarse en él como una traslación de la voz cósmica de los mitos literarios a una realidad plástica colectiva y comunitaria, mantenedora de las añejas tradiciones en las que se fundan los nexos de la vida social de un grupo humano dado (Torres, 1985: 5-6).

Al interesarse por el sector popular, estos críticos miran la *obra* del sector popular con una perspectiva distinta a la nacionalista y capitalista, así “Victoria Novelo, Roberto Díaz Castillo y Armando Torres Michua, coinciden en señalar que... [dado que estas personas] pertenecen a las clases subalternas o mayorías oprimidas, esta producción desempeña una función impugnadora” (Salas, 1991: 43). Ya no ven solo la fachada de la *obra*, ven también su potencial revolucionario, tal como lo expresa también Mario Pedrosa:

Muchas instituciones, muchos políticos e incluso teóricos mistifican candorosamente la artesanía. No siempre representa ella una forma creadora del pueblo que signifique una posición revolucionaria. Por el contrario, a menudo se expresa en ella la ideología de la dependencia, en la medida que es una producción dirigida a satisfacer el interés por lo folklórico del mercado turístico. Un interés que es el reflejo de la imagen colonizadora que los países capitalistas imponen a nuestra América. Otras veces ha estado al servicio de la ideología del fascismo. Son conocidos los ejemplos históricos en que éste aparece estimulando el arte popular como forma de demostrar los valores de la raza: los trajes típicos y los calzones de cuero fueron grandes modas en la Alemania de Hitler. La artesanía sólo resulta revolucionariamente valiosa cuando contribuye a romper la estructura clasista y pone en cuestión el monopolio de la actividad creadora de la burguesía (Pedrosa, 1979: 98).

En general, la izquierda que reprocha al régimen nacionalista y capitalista, terminó usando también indistintamente la palabra artesanía en relación a *obras* o *actividad* del sector popular. Una excepción fue Victoria Novelo, quien ya desde entonces percibió lo impráctico de la artesanía como *concepto*, utilizado para teorizar sobre fenómenos del sector popular, porque se trata de un mundo tan grande que no cabe en ella:

No es posible englobar bajo el mismo término [ARTESANÍA] cuestiones tan diversas como una manufactura –que implica la existencia de relaciones capitalistas

de producción, especialización en el proceso y hasta cierto punto maquinización— que produce para un mercado amplio de anónimos consumidores, para lo cual cuenta con sistemas de distribución bien definidos, y el taller de un platero que produce para un mercado tan limitado como lo es el grupo de consumidores para lo que trabaja por encargo. Tampoco es lo mismo una familia campesina que hace cazuelas y ollas que vende una vez a la semana en el mercado regional, que un individuo que también vende cazuelas pero que no interviene con trabajo directo en su producción, sino que por virtud del capital-dinero que maneja, mantiene a varios productores que maquilan para él; esto es que la mercancía con que se presenta al mercado es para ser revendida y procede de una forma de organizar el trabajo que se asemeja a la industria a domicilio (Novelo, 1976: 42).

Novelo encuentra problemático el concepto artesanía, básicamente porque ella como persona ya estaba instalada en una etapa distinta a la del nacionalismo de los primeros años del siglo XX (donde solamente importaba lo magnífico del indio prehispánico, porque lo popular era visto como secundario e inculto), y está entrando en un capitalismo que no solamente comercializa las *obras* de la clase popular, sino que además se interesa por investigar aquellas *actividades* que se les conoce también como artesanía. Novelo ve en la palabra artesanía a las *obras*, pero también a las *actividades* y a sus *procesos*, por lo cual resulta inoperante para la investigación en tiempos del sistema capitalista.

Así, el concepto artesanía, que considera una producción como algo homogéneo, opuesto por definición a la producción capitalista entendida sólo como producción industrial resulta de poca validez para la investigación porque oscurece la realidad de la producción de ciertos objetos pues, como vimos, las relaciones capitalistas de producción están presentes en algunas de las formas estudiadas. Si cumplí con mi objetivo de poner de manifiesto las diferencias al nivel de la producción que encontramos partiendo del concepto artesanía, se verá claro que el concepto demostró al final su incapacidad de reflejar una producción bastante diferenciada (Novelo, 1976: 242).

Novelo rompe con la lógica nacionalista, y con su mirada puesta en el capitalismo destierra el concepto artesanía como nombre de *objetos* y *actividades* laborales (aunque la conserva

como palabra necesaria para hablar de lo popular), donde la dicotomía entre *Arte popular* y *Arte culto* subyace de fondo. En el mismo sentido, y también desde la antropología, María Teresa Ejea coincide:

Creo importante regresar a la definición del concepto artesanía. Este es un término acuñado por los que no estamos relacionados directamente con la producción; los productores no se llaman a sí mismos ‘artesanos’ y esto es sintomático; el término, tal como se usa en la actualidad es un término creado para designar objetos que supuestamente tienen una tradición y que expresan el sentimiento artístico de los grupos que la producen, ya sea campesinos mestizos e indígenas y sectores urbanos, que se caracterizan por su posición económica y social de subordinación (Ejea, 1985: 66-67).

Este interés doble y distinto por lo popular, donde por una parte están los discursos heredados del indigenismo oficial y, por el otro, la crítica de la izquierda sobre el mercado capitalista, se refleja en la diferenciación que hace María Esther Pérez Cantú, en su tesina “El concepto de artesanía 1921-1985”, respecto a su hipótesis de las dos tendencias investigativas: etnográficas y sociológicas:

El estudio de la artesanía estuvo influido por las diversas corrientes historiográficas que han prevalecido en nuestro país, tenemos que las más significativas y que crearon tendencias muy claras, fueron las etnográficas y la sociológica. La primera que generó un gran número de publicaciones y que está representada por la que denominamos la primera generación y la segunda, que a partir de la década de los setenta marcó un florecimiento en el estudio de la producción artesanal (Pérez, 1991: 81).

Ya para los años ochenta, toma notoriedad las reflexiones de algunos intelectuales del sur de América, quienes hablan de las *obras* del sector indígena y del popular. Es una postura muy importante que se ubica junto a los críticos de la izquierda mexicana, dedicados a reflexionar sobre la importancia de la cultura popular frente al capitalismo, cultura moderna, medios de comunicación, arte internacional y a las supervivencias del sistema colonial.

Dicho esto, cabe añadir que en la década de los ochenta del siglo XX toma fuerza una corriente teórica sobre el arte popular, asociado al pensamiento latinoamericano, compuesto de algunos pensadores de países del sur del continente americano, como Juan Acha, Néstor García Canclini, Mirco Lauer, Ticio Escobar, Adolfo Colombres, entre otros. Este florecimiento teórico surgió a raíz de la abundante producción objetual del sector popular, que fue promovida primero por el nacionalismo y después por el capitalismo.

La década de los sesenta [fue un] periodo en que los estudios de teoría social tuvieron un gran auge en América Latina. Este auge se reflejó en un gran florecimiento de estudios de la producción plástica de los sectores explotados de la sociedad, que en el caso latinoamericano está representada por la artesanía rural y urbana. Su principal finalidad es la de destacar valores de la producción artesanal, a la vez de que señalar las condiciones sociales en que se producen dichas artesanías (Pérez, 1991: 86).

Estos pensadores se manifestaron en desacuerdo con la lógica capitalista gubernamental. Entre los más destacados está Ticio Escobar, quien opina que:

El nacionalismo echa sobre la historia una mirada metafísica [...] que petrifica a sus actores y a sus prácticas y las convierte en monumentos congelados. Las obras se cosifican, lo específico se vuelve típico; lo propio, folklórico. Este es un buen mecanismo para banalizar la expresión popular y desactivar sus posibles resortes transformadores reduciéndola a una versión boba y cursi de sí misma y convirtiéndola en inofensiva y domesticada mercancía, en pintoresca artesanía (Escobar, 2004: 125).

La diferencia de los latinoamericanos, respecto a los mexicanos de izquierda radica en que no se centran solamente en criticar el gobierno, sino que abordan de una manera distinta la dicotomía artística, atendiendo más a la relación de las *obras* del sector popular con el mercado:

La división “arte-artesanía” no es ideológicamente neutra. En primer lugar, encubre ciertas consecuencias derivadas de la mercantilización del objeto artístico. Este se

presenta como independiente de cualquier finalidad extra-artística pero, en realidad, se emancipa de su destino utilitario y social pero no de su función de mercancía que le sujeta a nuevas dependencias y funciones provenientes del predominio del valor de cambio sobre el valor de uso [...] (Escobar, 2004: 98).

La reflexión que hacen sobre el arte popular tiene su eje rector frente a la ideología del arte occidental, desde donde se posicionan para analizar y proponer:

El filón idealista, que se filtra en toda la estética occidental, tiende a sacralizar el terreno del arte como una realidad superior del espíritu, ajena a los valores de la productividad de la artesanía, y a mitificar al artista como figura genial e intocable, opuesta al artesano, prisionero éste de funciones y provisto sólo de habilidad y de ingenio. La tendencia a considerar como mera destreza manual a las manifestaciones indígenas y populares tiñen, pues, el término *artesanía*, marcándolo con el estigma de lo que no llega a ser arte aunque apunte más o menos a esa dirección. Utilizar dicho término para designar genéricamente a las manifestaciones expresivas populares supone aceptar la división entre el *gran arte*, que recibe una consideración especial, y la artesanía, como *arte menor*, que se lleva la peor parte y siempre está marcada por la situación inferior de pariente pobre. Esta división, según queda señalado, esconde siempre un más o menos solapado intento de sobredimensionar los valores creativos de la cultura dominante desestimando las expresiones populares (Acha, 2004: 102).

Aunque uno de los frentes está contra el gran arte, el frente general está contra el capitalismo. Por esta razón, para ellos lo popular resulta ser una evidencia de opresión social y una justificación para posicionarse críticamente. En sus escritos se analiza que la palabra artesanía normalmente es usada como uno de los nombres para aludir a las *obras* realizadas por el sector popular. Así la usa Néstor García Canclini, quien la pone como una oportunidad de defensa contra el capitalismo:

Los mitos y la medicina tradicional, las artesanías y las fiestas pueden servir a la liberación de los sectores oprimidos en tanto ellos los reconocen como símbolos de identidad para cohesionarse, y en tanto los indígenas y las clases populares urbanas

logren convertir esos ‘residuos’ del pasado en manifestaciones ‘emergentes’, contestatarias (García, 2002: 179).

Él muestra que el interés por los sectores subordinados tiene una finalidad política, más que artística; así, afirma que “lo popular, por lo tanto, no puede designar para nosotros un conjunto de objetos (artesanías o danzas indígenas), sino una posición y una acción” (García, 2002: 215). Pero también opina que las *obras* son una de las herramientas provisionales de sobrevivencia de las sociedades populares en el capitalismo:

Difícil [...] es escapar de las contradicciones impuestas a las artesanías mientras permanezcamos exclusivamente dentro de la lógica de mercado. Esto no significa que debamos esperar la llegada de otro sistema para que pueda encararse los conflictos. Por el contrario, así como la producción artesanal es una de las que exhibe con mayor evidencia las contradicciones del proceso social, y de los mismos sectores populares, también puede ser un campo propicio para ensayar formas de socialización, enfrentar resueltamente lo que debe ser inventado para edificar una nueva cultura (García, 2002: 226).

La finalidad política de los latinoamericanos se observa en el hecho de que importan la cultura, antes que el arte; entendiendo que si se valida la cultura popular, por consecuencia su arte y su sociedad. Por eso exhortan que “una política cultural que pretenda servir a las clases populares debe partir de una respuesta insospechable a esta pregunta: ¿qué es lo que hay que defender: las artesanías o los artesanos?” (García, 2002: 222-223).

Su interés por la cultura popular la enfilan hacia la cultura de las sociedades indígenas, la cual les sirve de objeto de investigación, pero sobretodo, de plataforma para su propuesta teórica:

El arte popular es el punto de partida más apropiado para una teoría americana del arte, y no sólo por el mayor grado de originalidad frente a Occidente que alcanza, por ejemplo, el arte indígena, sino también por la condición subalterna que lo signa. [...] Dentro de lo popular, el arte indígena suele conformar un paradigma superior al que propone el arte producido por los mestizos rurales y las clases bajas urbanas, por su

alto grado de integración consigo mismo, es decir, por su mayor coherencia simbólica, que favorece el análisis comparativo y la búsqueda de la especificidad (Colombres, 2004: 18-19).

En esta postura latinoamericana, el arte sigue siendo importante, sin embargo se cuestiona la teoría que se ha impuesto desde Europa o Estados Unidos. Para ellos, la cultura popular es importante porque llega ser una fuente de alternativas contra la hegemonía de la cultura y arte occidental:

La existencia de este concepto como paradigma no es accidental ni gratuita: la idea del arte como “manifestación universal del arte” o “modo universal de la operatividad humana” tiene hondos raíces en planteamientos filosóficos e intereses de clase occidentales, a través de los cuales se ha impuesto la idea adicional de que la primera de estas universidades es patrimonio de un sistema de producción plástica históricamente determinado, el de la lógica de las clases dominantes occidentales (Lauer, 1982: 19).

Esto quiere decir que para él, lo contrario de la cultura popular no es solamente la cultura culta, sino además la cultura que se impone desde el extranjero. Pero en general, en tanto categoría lingüística representa a *objetos* artísticos elaborados por la cultura popular, por lo cual su uso constante de este modo, la vuelve propensa a ser vista, ya no como concepto de un fenómeno, sino como el fenómeno mismo; así se hace lógico preguntarse sobre ¿cuál fenómeno es arte y cuál artesanía?, ¿qué características tiene un fenómeno artístico, que lo hace diferente a la artesanía? No obstante, la simple dicotomía entre artesanía y arte ayuda a excluirla del arte, incluso si se le asocia con el arte popular.

Tal vez por eso ni los nacionalistas en México, ni los latinoamericanos diferenciaron entre artesanía y arte popular, u otras categorías, y las usaron indistintamente dentro de sus escritos. Tampoco hicieron mucha consciencia en usar coherentemente el *Referente Temático* de la artesanía (o como *obra artesanal*, *actividad artesanal* o como *proceso artesanal*), ya que normalmente la mezclaron en sus escritos, disertando con esto, a veces sobre una y a veces sobre otra. Esto es entendible porque su atención no fue la artesanía, sino lo popular;

de este modo, el uso de la palabra artesanía fue algo fortuito, que por su repetición llegó a normalizarse dentro de los discursos sobre lo popular.

5.3.2: *Artesanía y arte popular frente al arte*

Uno de los *Usos discursivos sobre artesanía* es la que no distingue entre artesanía y arte popular, ya sea en un mismo escrito o en un mismo autor. En este caso no se puede hablar de confrontación, sino de *igualación* en su significado, ya que ambos son usados con el mismo sentido y para referirse al mismo fenómeno. Véase el siguiente ejemplo:

El arte popular es una expresión artística de carácter utilitario, mediante el cual, el hombre, por medio de la materia, imita o expresa lo material, visible o invisible. Se podría decir, sin temor alguno, que el arte popular comprende las artesanías con intención artística y folclórica, pero que no es su único y exclusivo campo (Franco, 2005: 16).

Las características que normalmente otros autores emiten para las *obras* artesanales, aquí el autor las remite al arte popular, lo cual indica que hay una diferenciación laxa de ellas. Este fenómeno sucede usualmente entre personas que hablan de lo popular desde el sector no popular. Una muestra de esto se encuentra en el escrito de Ana Garduño, quien al hablar de Francisco Iturbe, dice:

A través de un discontinuo accionar en el ámbito cultural mexicano, Iturbe se construyó una identidad propia, que excedió los límites tradicionales de su clase y su familia. Esto es, a través de sus adquisiciones de arte popular persiguió dos objetivos complementarios: mexicanizarse y distinguirse al interior de la elite económica nacional, a la que pertenecía desde su nacimiento. Para él, las artesanías debían contener los valores tradicionalmente atribuidos a lo popular: auténticos, espontáneos, puros y arcaicos. Rebelde y subversivo, por ejemplo, acostumbraba disfrazarse de indígena y así recibir amigos en su casa. No sólo existen fotografías de él con huaraches y jorongo sino también un retrato al óleo que Rodríguez Lozano hiciera a Iturbe en 1948 (Garduño, 2010: 22).

En este fragmento, la autora emplea la palabra artesanía como sinónimo de arte popular, como si ambos se refirieran a lo mismo: *obras* que adquirió Francisco Iturbe.

Esta confusión es común en la lógica nacionalista, principalmente en la década de los setenta, ya que “jamás separan los conceptos de arte popular y artesanía” (Mosquera, 1994: 219) porque se supusieron como categorías que se referían a lo mismo: a fenómenos del sector popular. En este caso, distinguir entre artesanía y arte popular no tuvo sentido, ya que se usaron como categorías semejantes. Recordemos que en el nacionalismo está presente también la división entre arte culto y arte popular, donde lo indígena (vivo) pasa a ser parte de lo popular; sin embargo, la artesanía o el arte popular no es un asunto que concierne al indígena, porque este ya no existe, dado que se afirma que se ha mezclado con la sociedad nacional. Por lo tanto, artesanía o arte popular bien pueden ser categorías de *obras* hechas en el sector popular, sin que ello implique que sean productos exclusivamente indígenas, mucho menos que se les confunda con un *arte indígena*.

Con este uso indiferenciado, es mucho más fácil la confusión de sus cualidades. El uso incierto de una u otra categoría, ocasiona que puedan ser adjudicadas a un *Referente* o a otro; con una evaluación también cambiante, según la tasación de los *Referentes* aludidos. Tal vez por este motivo, Ana Ortiz apela lo siguiente:

No estamos en contra del uso, por demás muy extendido, de la palabra ‘artesanía’ para calificar ciertos productos, lo que sostenemos es que hay que calificar su significado para poder atribuirlo a los objetos precisos. Sobre todo, establecer las bases conceptuales para poder distinguirlos de las obras del arte popular (Ortiz, 1991: 99).

El distinguir estas categorías se vuelve necesario para quien quiere aludir e investigar las *obras* del sector popular o indígena, de una manera más profunda a la que se hizo en la época nacionalista; o bien, para quien tiene la convicción de emplear estas categorías de una manera clara, incluso en alusión a fenómenos ajenos a lo popular y a lo indígena.

Por lo tanto, el distinguir la artesanía del arte popular es una cortesía para el lector, porque le delimita su posibilidad de interpretación, y afianza la transmisión de la información que el escritor quiere dar. Así, cuando se usan indistintamente, surgen espacios de confusión sobre lo que quiso decir el autor. Uno de los casos lo encontramos en el libro *El artesano en*

México, de Francisco Bravo, donde la artesanía se usa como *actividad* y como *obra*; en el siguiente párrafo se usa como *actividad*:

Aun para los organismos relacionados estrechamente con la actividad artesanal ha resultado siempre imposible la determinación exacta del número de artesanos en México. Para hacer una evaluación aproximada, se ha considerado que la artesanía se encuentra íntimamente vinculada al sector rural de nuestro país. Es decir, como resultado de la agricultura, muchas veces de temporal, encontramos aquella actividad presente y formando parte de los recursos utilizados por el campesino mexicano para completar sus ingresos económicos, cuando no para sustituir de manera importante el cultivo de la tierra (Bravo, 1976: 49).

Aquí artesanía es una *actividad* artesanal, que *se encuentra íntimamente vinculada al sector rural, formando parte de los recursos utilizados por el campesino mexicano para completar sus ingresos económicos*. En el siguiente fragmento la relaciona con *objetos*:

El mercado de las artesanías ha sido, es y seguirá siendo lo suficientemente importante como para justificar la planeación de todos los aspectos relacionados con dicha actividad. Principiando con el nacional y continuando con el extranjero, no debe preocuparnos la demanda de artesanías en ningún momento [...] (Bravo, 1976: 50).

En este caso, dos de las frases que denotan que la usa como *obra* son: “el mercado de las artesanías” y “la demanda de artesanías”; sin embargo, se acompaña de la frase: “dicha actividad”, con la que la alude al oficio. Entonces, para este autor artesanía ¿es *obra* o *actividad*? En este doble *Referente de artesanía* incurren otros autores como por ejemplo Marta Turok, quien también usa la artesanía como *actividad* y como *obra*. A continuación se puede ver como obra:

Las artesanías son producidas, en su mayoría, para la satisfacción de los gustos de un público anónimo que tiene interés de guardar un recuerdo de cosas típicas o curiosas. Sin embargo, el desenvolvimiento de la producción artesanal tiene continuidad y

experimenta cambios y adecuaciones de acuerdo a la sociedad que la produce. Por un lado, tenemos la presión económica para obtener ingresos a como dé lugar y, por otro, la creación y recreación de las artesanías en concordancia con el desarrollo propio de los artesanos (Turok, 1988: 29).

Aquí artesanía es usada como *obra*, que se produce y se crea *para la satisfacción de los gustos de un público anónimo y para obtener ingresos*; sentido distinto a cuando se maneja como *actividad*, donde se asocia con la *actividad* o con una forma de producción contraria a la industria, como se observa en la siguiente cita:

Conforme se van separando la agricultura de la industria (en sentido estricto) y la artesanía de la industria, surgen las formas de organización para la producción que suponen una mayor infraestructura, tales como los talleres con personal asalariado, que implican una inversión mayor de recursos en materiales o máquinas, suelos y mecanismos de comercialización, hasta llegar a las manufacturas y fábricas (Turok, 1988: 106).

Afortunadamente, no todos los autores las usan indistintamente, sino la emplean cuidadosamente, asumiendo un punto de vista específico sobre ellas, asociándolas a ciertos fenómenos del mundo. Por ejemplo, una de las maneras de diferenciar entre artesanía y arte popular es deducir que aquella es meramente una *obra*, mientras que el arte popular es el conjunto de manifestaciones de la cultura popular. Aunque en estas manera de diferenciar, lo indígena no es un elemento primordial, normalmente sí forma parte de alguna de las dos posibilidades. Una muestra es la siguiente:

Arte popular en aquel entonces fue la danza, la música y la plástica de los grupos indígenas considerados por la fracción triunfante como los legítimos herederos de las formas de vida prehispánica. De acuerdo con muchas de las concepciones que aún hoy se mantienen vigentes, la cultura popular engloba diversas manifestaciones como el teatro, la danza, literatura, música y objetos comúnmente denominados artesanías, aunque algunos extremistas del populismo incluyen a los alimentos y las bebidas regionales (Mejía, 2004: 109).

Aquí yace además la discusión entre arte y folclore, cuestión que surge tal vez por los intereses distintos, propios de cada ciencia; por ejemplo, entre la teoría del arte y la antropología, tal como lo señala Ana Ortiz:

El arte popular y su rama el folclore artístico debe ser objeto de la Historia del Arte en cuanto a sus productos concretos, y de la Teoría del Arte en cuanto a su teorización y conceptualización. Hasta ahora la mayor parte de los folklorogos, sobre todo en México, han limitado su área a la investigación y descripción de actos, costumbres, tradiciones, cuentos, cantos, epopeyas, música, danza y lateralmente a su parafernalia como el vestuario en la danza, o los instrumentos musicales en la música. A las artes visuales las dejan en el rubro 'arte popular' o 'artesanías'. A más abundamiento, son muy escasos los investigadores que señalan sus valores estéticos (Ortiz, 1991: 83).

Sin embargo, el solo hecho de que la Historia del arte y la Teoría del arte los tome como objeto de estudio, no implica la solución, ya que seguirán siendo estudios separados. En opinión de George Kubler, no es suficiente:

Se han llevado a cabo muchos estudios de comunidades, desde el punto de vista antropológico, pero el arte y las artesanías se toman en cuenta como objetos económicos, y jamás se interpretan como portadores de actitudes y significados, como en la historia del arte (Kubler, 1979: 27).

Esta problemática le permite a Claudia Ovando comentar que para realizar una mejor investigación, es ineludible un abordaje interdisciplinario donde se investiguen las *obras* y las otras manifestaciones de la cultura popular:

Hemos visto, a lo largo de este trabajo, las enormes dificultades que ha tenido la historia del arte para abordar la producción artística popular, incluso desde la historia social del arte y de posturas de izquierda. Se ha apreciado ya sea como arte de segunda, o bien, se ha idealizado desde una perspectiva primitivista que le atribuye características que poco tienen que ver con los propósitos e intenciones de sus artífices. El sello distintivo de las ciencias sociales en la actualidad es la ruptura de

los compartimentos que separan a las disciplinas. Aunque la historia del arte parece resistirse a esta tendencia, hay temas como el del arte popular que exigen un replanteamiento a partir de un diálogo con la antropología, la sociología, la semiología, la historia y la filosofía (Ovando, 2005: 13).

Poder concebir esta problemática fue posible gracias a que las autoras tienen en mente a este tipo de uso de artesanía, además de que tienen puesta la atención en la cultura popular, lo cual les permite trascender su mirada más allá de la *obra* y de su mera apariencia. Es el caso de Ana Ortiz, quien cuestiona el uso masivo y hegemónico de la palabra artesanía, precisamente, desde esta conciencia:

Uno de los términos que con más frecuencia se usa para denotar los objetos de arte popular es el de ‘artesanías’. Muchos autores que cuando dicen ‘arte popular’ se refieren sólo a los objetos y dejan los hechos folclóricos para la etnología o el folklore, hacen del término ‘artesanía’ un sinónimo de aquel o aun lo subordinan a un concepto que dicen más general, que es precisamente el de artesanía (Ortiz, 1991: 96).

La inconformidad de la autora por la investigación separada tiene que ver con el uso distinto de artesanía y arte popular, pero también influye su creencia de que una se refiere a las *obras* y la otra a lo no objetual (hechos folclóricos). En este caso, el modo de entender las dos categorías fue el germen para que se efectuara un tipo de reflexión sobre la manera específica de abordar lo popular y hasta lo indígena, aparte de sus *obras*.

5.3.3: *Artesanía ante el arte popular*¹²⁴

La naturalización del uso de la palabra artesanía para nombrar lo popular, desemboca también en la pregunta sobre la diferencia entre *Artesanía* y *arte popular*, no solamente como categoría lingüística, sino también como fenómeno real.

¹²⁴ Aunque aquí se menciona la frase “arte popular”, debo decir que no es la intención profundizar; únicamente se atenderá el papel que funge dentro de los escritos donde aparece la palabra artesanía. Sin embargo, al efectuar el estudio de la artesanía, incorporando fragmentos donde se hace uso de la frase arte popular, indirectamente se está dando pistas de su uso y significado.

Aquí la cuestión es saber en qué aspecto la artesanía es distinta al arte popular. Por eso la pregunta que puede ser efectuada en este caso es ¿cuál es la diferencia entre artesanía y arte popular? Evidentemente, se trata de un asunto que se da a partir de la creación de palabras diferentes para nombrar fenómenos similares, que después de un tiempo de uso pasan a ser categorías que aluden a fenómenos distintos. Ante la creación de palabras clasificantes, surge la pregunta también por la diferencia entre *artesanía* e *industria popular*, o entre *artesanía* y *arte indígena*, pensando en ellas como si fueran categorías lingüísticas, pero también como si se tratara de fenómenos reales y diferentes entre ellos.

Es un fenómeno que le permite a Efraín Franco Frías decir que en la actualidad “no es fácil delimitar conceptualmente dónde terminan los límites del arte popular y dónde comienzan los de las artesanías o a la inversa, ya que, aunque ambas expresiones se encuentran enclavadas en el contexto de la cultura popular” (Franco, 2005: 23), son percibidas como distintas. Es decir, aquí artesanía se convierte en una categoría contraria al arte popular porque hipotéticamente remite a un fenómeno también distinto. Aunque se presentan como asuntos contrarios, en este caso, “la artesanía forma parte del arte popular, no del arte culto” (Mejía, 2004: 125), pero también a la inversa: el arte popular forma parte de la artesanía, no del arte culto.

Como ya hemos visto en otros capítulos, artesanía bien puede referirse a *obra artesanal*, *actividad artesanal* o *proceso artesanal*, incluso a *producto comestible* de factura artesanal, por lo cual es básico tenerlo presente porque de esto depende también su confrontación con el arte popular, y su correspondiente resultado.

5.3.4: Actividad artesanal frente a la obra de arte popular

Una de las primeras estrategias para diferenciar la artesanía del arte popular fue la de distinguir entre *actividad* y *obra*, donde artesanía fue considerada como categoría de *actividades* artesanales, y arte popular como categoría de *obras* artesanales. Este uso es al que se refiere María Teresa Ejea cuando dice que:

Hasta los años 70s se hicieron trabajos de corte monográfico que describían la elaboración de los objetos y sus características físicas solamente; también se hicieron estudios teóricos que remarcaban la importancia de la artesanía en relación con el arte

popular y la cultura nacional, siempre expresando el discurso oficialista (Ejea, 1985: 1).

Una muestra se encuentra en algunos escritos de Porfirio Martínez Peñaloza y de Daniel Rubín de la Borbolla, donde se alcanza a percibir en la siguiente cita:

El estilo general del arte popular es exacto y, por ello, identificable; es predominantemente simétrico, lineal y geométrico o curvilíneo, según el producto y la artesanía; es simbólico; es el producto más útil, más entendido y más propio que ha producido la cultura. [...] El arte popular es rico en formas fundamentales, básicas, dinámicas, que han resuelto necesidades de la vida en sus diversas actividades materiales, espirituales e intelectuales. Cada artesanía ha desarrollado sus formas propias, adecuadas a satisfacer una diversidad de usos y costumbres (Rubín, 1964: 19).

En esta cita, se entiende la artesanía como esa *actividad* de donde surgen las *obras* de arte popular. En cuanto al contenido, es interesante ver que habla de arte popular tal como otros autores han hablado de la artesanía cuando la piensan como *obra*; por ejemplo, cuando dice que *es fundamentalmente utilitario, anónimo y representa la tradición tecnológica y artística de un pueblo*—De aquí surge la confusión que induce a algunas personas a decir que artesanía y arte popular se refieren a lo mismo—.

Una muestra más del uso diferenciado entre artesanía (actividad) y arte popular (obra) lo encontramos también en el escrito *Meteppec: Miseria y Grandeza del barro*, de Antonio Huitrón:

La falta efectiva de ayuda por parte del Estado a las tristes condiciones de pobreza en que viven nuestros creadores del arte popular, es otro factor que debe tomarse en cuenta para salvar las artesanías de la rutina e incuria que las caracterizan, de aquí la necesidad de una acción estatal, educativa, técnica y económica para superar tales actividades (Huitrón, 1962: 131).

Aquí se exterioriza la artesanía es una *actividad* artesanal y la *obra* es arte popular. Es esta idea la que tuvieron los nacionalistas en la mente para decir que, por una parte, a la artesanía habría que modernizar y, por otra, al arte popular habría que proteger; es decir: modernizar las *actividades* productivas de donde surgen las *obras* de arte popular, y promover la creación y consumo de las *obras* de arte popular. El ejemplo claro de esta postura lo escribe Porfirio Martínez Peñaloza, en el libro *Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento*, cuando escribe su “Justificación de la existencia y fomento de las artesanías”:

Primero: que las artesanías, en cuanto formas rudimentarias de la producción, están llamadas a desaparecer. *Segundo*: el arte popular, en cambio, por su intención artística y por su significación antropológica subsistirá. Hoy el arte popular se está convirtiendo en suntuario, por lo que sus ejemplares tienden al alza en sus precios. Igual ocurre con los productos de la artesanía artística (Martínez, 1978: 108-115).

Como se observa, en estos usos la artesanía es una *actividad* productiva que está desapareciendo por su cualidad de ser tradicional, mientras que las *obras* de arte popular se empoderan cada vez más. Lo trágico de este razonamiento es que se trata de fenómenos relacionados, donde si se pierde uno, por consecuencia también se perderá el otro. En el mismo tenor, Ana Ortiz hace el siguiente pronunciamiento:

La artesanía, que presupone un trabajador que ejecuta todas las operaciones para llevar a cabo un trabajo dado, es etapa cualitativamente inferior a la manufactura, que presupone la división de trabajo (en la producción de un objeto), en varios operarios que ejecutan cada uno, una tarea específica. En esta hay menos gasto innecesario de fuerza de trabajo y mayor rendimiento. Así mismo, la industria es una etapa superior a la manufactura en cuanto a que el trabajo directo lo realiza una máquina teniendo al operario por cerebro conductor (que por otro lado también usa las manos para manejarla). Estos tres cambios, o etapas históricas de la manera de la producción, son elementos del desarrollo de fuerzas productivas. Éste es el planteamiento teórico del asunto, pero en la realidad se presentan problemas que atañen directamente el objeto de nuestro trabajo: el arte popular (Ortiz, 1991: 97).

La autora concibe la artesanía como una *actividad* desde el punto de vista industrial; presenta la idea de que *hay menos gasto innecesario de fuerza de trabajo y mayor rendimiento* en la industria que en la artesanía; pero queda en duda este *planteamiento teórico* porque presenta problemas respecto a la obra de *arte popular*, ya que es en la artesanía de donde surge, no de la manufactura y menos de la industria. El demérito que se emite desde la perspectiva industrial choca con la idea de que el arte surge, básicamente, desde lo artesanal. El empalme entre eficiencia e industria, tiene su contraparte en la unidad que conforma la *actividad* artesanal y la *obra* de arte popular.

Ante la unidad entre *actividad* artesanal y *obra* de arte popular, artistas e intelectuales han propuesto juicios de valor positivos que muestran una *Valoración* distinta a la que se emite desde la industrial. Es el caso de Francisco Bravo, en su libro *El artesano en México*:

La artesanía posee un valor estimativo muy grande, podríamos considerarla, junto con el arte popular, como un verdadero patrimonio nacional. Pensamos que quienes consideran que exageramos al respecto no han pensado alguna vez en todo lo que significa y encierra la artesanía en realidad (Bravo, 1976: 97).

Nótese que cuando la artesanía es concebida como *actividad*, normalmente sale a flote el elemento técnico o tecnológico, donde la artesanía es una *forma de producción* distinta a la industrial. Al respecto, sobresalen dos interpretaciones: una evolucionista y otra marxista; en términos generales, se puede decir que la interpretación evolucionista concibe que la desigualdad social es ocasionada por el grado de evolución de las sociedades, por lo cual la “culpa” es de ellas; la postura marxista considera que la desigualdad tecnológica se asocia con la desigualdad social y cultural, producto de la injusticia económica ocasionada por la burguesía en el poder. En este caso, Daniel Rubín de la Borbolla y Marta Turok representan la postura evolucionista; Ana Ortiz presenta el discurso marxista, donde se el tema central es el trabajo.

En general, ambas posturas comparten el escozor por la *actividad* artesanal y el enamoramiento por la *obra*. Y este escozor-enamoramiento por la *actividad* y por la *obra*, puede mezclarse y relacionarse con el escozor-enamoramiento por el indígena. Respecto a lo indígena, se requiere entender que, aunque hay cierta recurrencia a asociar la *actividad*

artesanal con lo indígena, ninguno de estos autores la juzgan como una *actividad* exclusiva de estos; al contrario, todos opinan que se trata de un fenómeno sin propietario.

Por esto decimos que se trata de dos fenómenos distintos, uno es la *forma de producción de las sociedades indígenas* y otro es la *forma de producción técnica llamada artesanía*. Son dos asuntos que merecen ser pensados en distancia, sin confundirlos; de lo contrario, se continuará en el sentimiento de odio-amor por lo popular y/o por lo indígena. Y quizás con esta distinción puede acotarse un poco más la pregunta sobre la *obra* de arte popular: ¿de dónde procede el arte popular, de los indígenas o de la forma de producción artesanal?, ¿el arte popular es un arte de procedencia indígena o es el producto de una forma de producción antigua?

Discursivamente, las posibilidades son tan amplias que el indígena puede aparecer acompañando a la artesanía o al arte popular; o bien, puede estar asociado con la *obra* o con la *actividad*. Este fenómeno resulta ser mucho más evidente cuando artesanía y arte popular son concebidas como obras.

5.3.5: *Obra artesanal como antónimo de la obra de arte popular*

Otro de los usos de la artesanía y el arte popular es en confrontación, sobre todo cuando a ambos se les considera como *obras*, surgiendo otro tipo de resultados o de opiniones. Se trata de una confrontación muy común en la actualidad, la cual es fuente de los discursos más usuales en México, que procede normalmente del ámbito artístico o de personas inmersas en este. Esto quiere decir que cuando artesanía se entiende como *obra*, entra en el ámbito artístico, directamente en la dicotomía *Artesanía (Arte popular)-Arte culto*, aunque este último no aparezca visible a menudo, pero tampoco está en discusión, por lo cual muy pocas veces brota en la argumentación que se da sobre artesanía o arte popular, no obstante, subyace en el fondo de las ideas u opiniones que se emiten sobre estos.

En tal caso, autoras como Claudia Ovando Shelley sobreentiende que artesanía o arte popular son categorías inferiores al arte, ya que para ella, el arte popular “va precedido del surgimiento de Arte con mayúsculas, fenómeno que tuvo lugar al iniciarse la transición del Antiguo régimen hacia la Modernidad” (Ovando, 2012: 4).

En este sentido, hay quien sorprendido por la calidad artística de las *obras* populares dice que “la belleza de ciertas piezas y la calidad de algunos artesanos han hecho que las

artesanías alcancen una fama innegable en el mercado nacional e internacional y que, desde el punto de vista estético, sea difícil determinar si las obras son artesanales o de arte popular” (Franco, 2005: 141).

Cuando la artesanía es considerada como *obra*, la dicotomía entre *Artesanía-Arte popular* se convierte en una batalla por el segundo lugar, en la carrera por quién es *obra* de arte y quién no. Es una contienda que se resuelve a veces con argumentos artísticos y culturales y, en ocasiones, las respuestas están en la *obra* y otras en el exterior.

Nótese que en esta dicotomía se conjuntan dos fenómenos: la percepción de que un fenómeno es mejor que otro, y la percepción de que una categoría es mejor que otra. En la articulación de ambos, resulta natural emplear la categoría inferior para denominar al fenómeno inferior, o catalogar con el nombre superior a un fenómeno superior.

La percepción de superioridad o inferioridad de la artesanía surge en su relación con el tema tratado donde se emplea como palabra o categoría, adjudicada a un fenómeno real. Puede ser valorada como más o como menos, según se refiera a una *obra*, *actividad*, o *proceso*, y según esté comparada con el arte y con la industria.

En el ámbito artístico, por ejemplo, arte popular es una categoría que representa a fenómenos de características artísticas o estéticas; por el contrario, artesanía representa a fenómenos sin estas cualidades o a *objetos* que se reconocen como mercancías (artesanales), donde “lo característico de toda artesanía consiste en ser objeto de compra y venta” (Mosquera, 1994: 224).

Para la teoría artística, la artesanía es una *obra* que está basada en elementos antiartísticos como el ser utilitaria, ser hecha para venderse y satisfacer necesidades común y corrientes, pero, sobre todo, porque deja de lado lo artístico e incluso lo auténtico. La muestra de este uso lo presenta Eli Bartra:

El arte popular se distingue de las artesanías simplemente por la calidad artística del primero en comparación con las creaciones extremadamente repetitivas y en serie de las artesanías. Pienso que, en general, el valor estético del arte popular es mayor que el de las artesanías. [...] El auténtico arte popular es aquel que es arte y no solamente artesanía. No debería importar si es creado para usarse o para ser vendidos a los turistas; lo significativo es su calidad artística (Bartra, 2004: 10-11).

Es una postura de la autora, particularmente importante porque desecha algunas ideas que se emitieron en la dicotomía *Artesanía (obra) vs Arte*, como que la artesanía contiene ornamentos repetitivos y poco creativos. Además, es uno de los usos más actuales que surge también desde el ámbito artístico, por eso la cualidad principal que se considera es el elemento artístico de la *obra*, por encima de los demás. Otra autora que opina algo similar es Ana Ortiz, quien le concede un poco de artisticidad a la artesanía, aunque para ella sigue siendo inferior al arte popular; así lo da a entender en seis puntos, después de que se pregunta sobre “¿Qué es la artesanía? ¿Cuáles son los objetos artesanales?” (Ortiz, 1991: 99):

1. Artesanía es un producto que implica la relación directa del trabajador con el material en un proceso individual. 2. La artesanía debe ser considerada como diferente al arte aun cuando en éste también se empleen directamente las manos (medidas por instrumentos o herramientas no mecánicos) y el proceso sea llevado a cabo en su totalidad por el creador. Las notas características deben de ser la contraparte de las que señalamos para el arte: la artesanía no expresa ni estética ni comunica significados espirituales, y aun cuando pueda gustar, su impacto estético no llega a la hondura del arte, se queda en un nivel decorativo. No permite la afirmación de la esencia humana y puede reforzar la enajenación cuando se inscribe dentro de la producción del pseudoarte para las masas y/o el Kitsch.

Nótese que en estos primeros dos puntos deja claro que la *obra* artesanal no es arte, tomando como elementos de evaluación lo estético y simbólico. En el punto tres dice que se trata de un fenómeno que data de épocas lejanas, cuando el ser humano pasó de nómada a sedentario, por lo cual tiene utilidad dentro de una cultura atrasada:

3. Objetos de artesanía puede ser los de uso cuya forma y funciones se remontan hasta las lejanas épocas de la transformación del nómada en sedentario y agricultor. Por ejemplo, en México subsiste plasmadas en multitud de objetos utilitarios como jarros, morrales, cazuelas, metales, molcajetes, petates, que siguen siendo fabricados y usados por millones de personas. Representan dramáticamente el atraso al que se han visto condenadas por el desarrollo desigual del país. No son objetos artísticos y deben ser confinados a los museos etnográficos y sustituidos por objetos que dignifiquen la

vida humana, sobre todo salvando a las mujeres de trabajos infrahumanos y extenuantes.

En los puntos cuatro, cinco y seis, afirma que las *obras* artesanales no tienen pretensiones estéticas, y muchas de ellas son malas copias de verdaderas obras de arte:

4. Diversos objetos de la vida diaria sin pretensiones de belleza como los juguetes. Puede haber juguetes bellos pero no es lo frecuente. 5. Artesanías son también objetos hechos a mano que copian y producen modelos de arte popular (o del 'gran arte'). Su valor estético está referido a un original que sí puede ser una obra de arte. Su relación con ésta es semejante a la que hay entre las reproducciones gráficas y las grandes obras de arte universal. La reproducción remite a la obra universal. La reproducción remite a la obra original y a su valor estético no está en relación a la calidad de la reproducción (aunque esta sí es importante). La diferencia entre una relación y otra, la 'gran obra' y la reproducción industrial y a la obra popular y la artesanía estará en: 1) que el modelo en el arte popular por lo general no está firmado, 2) en que, ya que la reproducción está hecha a mano, puede presentar divergencias con el modelo original por la propia inhabilidad del copiadador o por su peculiar inventiva que lo lleve a eliminar, agregar o modificar el original. 6. Todos los objetos de elaboración artesanal que presenten las características del Kitsch, y que siendo decorativos, encantadores, simpáticos, etcétera, no se debe considerar arte (Ortiz, 1991: 99-100).

Son sentencias que provienen de autores que han tratado de explicar la cualidad de las *obras* artesanales, y que vistas en conjunto se convierten en un discurso certero que aleja por completo a la artesanía del arte. En este uso, las características que se le adjudican a la artesanía es lo que no se quiere para el arte popular, o mejor dicho: es lo que no se quiere para el arte, aunque este sea popular.

La decisión de llamar artesanía o arte popular se puede dar con base en la *obra*, sin embargo, también con base en ciertas ideas de corte artístico y cultural, con lo cual hay una hipótesis predispuesta para ubicar la fuente del arte y de lo artesanal en ciertos lugares, personas y obras.

La apreciación inferior de la artesanía ha ocasionado que las personas a las que se les llama artesanos, o a las que se les dice que sus *obras* son artesanías, en cada ocasión

manifiesten su inconformidad por esta catalogación, y reclaman que a sus *obras* se les reconozca de mejor manera. La Dra. Eva María Garrido nos da una muestra de este reclamo social:

Hagamos un recuento de observaciones, demandas y problemáticas planteadas por distintos actores. Desde 2010, diversos grupos de artesanos revisaron la propuesta de ley de fomento artesanal y de los puntos señalados por ellos como necesidades propias del fomento artesanal. Aquí destacamos algunos de una lista bastante larga: 1. Apoyo e impulso a jóvenes artesanos. 2. Acceso a información de programas, recursos, leyes y toda información que tenga el gobierno y que incida en beneficio o perjuicio del artesano. 3. Involucramiento de la academia para proteger la innovación e investigación, y que ésta se comprometa a transferir los conocimientos de los artesanos. 4. Reconocimiento oficial de la educación de la actividad artesanal como otras profesiones. 5. Valoración justa de la artesanía y que se promueva su importancia y su uso o búsqueda de nuevos usos. 6. Comercialización por personal capacitado. 7. Reconocimiento de la artesanía como arte popular. 8. Participación de los artesanos en la toma de toda decisión que afecte al sector (Garrido, 2013: 65-66).

Aunque los ocho puntos son intereses de las personas hacedoras, en el inciso siete en particular, queda manifestado el requerimiento preciso de que la artesanía sea valorada como algo más, como arte popular.

La postura de calificar al arte popular como superior a la artesanía, es una respuesta ante la ciega fascinación por el capitalismo y sus efectos nocivos en la *obra* de arte, incluso popular. De alguna manera, se da a entender, indirectamente, que la *obra* de arte popular es mejor que la *obra* elaborada para el mercado capitalista (artesanía).

La presencia de la palabra *artesanía* y de la frase *arte popular* dentro del lenguaje de quien habla sobre algún tema relacionado con las *obras* del sector popular, ha dado como resultado cierto desconcierto en el ámbito artístico y fuera de este. Al respecto, María Esther Pérez Cantú dice que:

la confusión entre arte popular y artesanía es muy frecuente, hay momentos en que resulta imposible marcar las fronteras entre uno y otro [...]. Algunos autores pretenden señalar las diferencias [...], otros no se preocupan por detectar las diferencias y algunos más, ni siquiera se percatan de la existencia de tales discrepancias (Pérez, 1991: 24).

Afortunadamente, ha habido varios esfuerzos por tratar de definir las y ubicarlas en un lugar específico, según las cualidades que cada autor atribuye como parte de la artesanía o del arte popular, ya que normalmente cada escritor tiene su propia definición conceptual de estas categorías y, por lo tanto, su propia deducción de lo que los iguala o los divide como *obras* populares.

Eva María Garrido tiene claro que cuando se trata de *obras*, la forma de categorizar influye en su apreciación:

Existe un largo trabajo de reflexión sobre la manera de nombrar a la artesanía: arte popular, artesanía artística, arte a secas. Las discusiones empezaron en 1928 y seguirán. Pero en el campo de lo cotidiano la importancia de este debate, más allá del plano conceptual, radica en el hecho de que el lenguaje modula nuestra percepción. Si se nos dice que algo es arte lo miramos de otra manera. Si se nos dice que es artesanía se nos ha enseñado a mirarlo de otra forma. La manera como se nos ha enseñado puede cambiar. Y eso es lo interesante del asunto. Más allá del plano conceptual, el lenguaje modula nuestra percepción (Garrido, 2013: 68).

El problema al que se refiere la autora es la manera de nombrar a una *obra* artesanal; un problema que se da porque las categorías (artesanía, arte popular, arte indígena, arte, etc.) contienen una carga de valor distintiva, lo cual motiva a las personas (hacedoras, intermediarias, compradoras, investigadoras, funcionarias) a preferir una u otra. Por eso, dice que *el lenguaje modula nuestra percepción*, porque es mediante este que se nos hace creer que algunos fenómenos del mundo son o no son, o si son mejores que otros.¹²⁵ En este caso,

¹²⁵ Para que el empoderamiento de algo suceda eficazmente, mediante el mismo lenguaje se tiene que emitir razones que desacrediten a otros fenómenos similares para que se perciban como inferiores. Esto quiere decir que el empoderamiento

ella tiene claro que la apreciación de la *obra* artesanal se concreta más por medio lingüístico que por el valor de la *obra* en sí.¹²⁶ El inconveniente del lenguaje es que ocasiona movilidad en las categorías, por lo cual son cambiantes y están establecidas por los autores, sujetas a sus roles laborales, a sus prejuicios y hasta de sus estados de ánimo; resulta lógico entonces que las discusiones por ¿cómo nombrar? sean interminables y hasta se conviertan en parte de una lucha política entre los implicados.

La cuestión sobre ¿cuál es la diferencia entre artesanía y arte o entre artesanía y arte popular? es sobre la diferencia de estas categorías lingüísticas, pero también puede ser sobre la diferencia de fenómenos reales a los que así se les llama. De alguna manera, una implica la otra, porque gracias a la creación de más categorías, pueden distinguirse fenómenos que sin ellas parecían semejantes. En el ámbito popular, por ejemplo, la diferenciación (de los objetos o fenómenos reales) entre qué es arte y qué no, tiene que ver principalmente con la diferenciación de definiciones de categorías como arte, artesanía, arte popular, manualidades y otras. No se puede saber a qué llamar artesanía, arte popular o arte, sin un marco teórico en cual basarse para hacer tal o cual aseveración. Si no se definen las categorías, difícilmente se podrá homologar un uso o adjudicación idéntica de estas categorías.

Se trata de un fenómeno que implica una evaluación y una adjudicación: a) *evaluación* de las categorías de los fenómenos asociados con la categoría; y b) *adjudicación* de la categoría con ciertos fenómenos del mundo, según la estimación de los fenómenos y de las categorías. Aquí el procedimiento es la clave: o primero se nombra y luego se valora, o primero se valora y luego se nombra. En esta tesis se trata de la segunda, donde la evaluación previa del fenómeno ayuda para nombrarle o adjudicarle una categoría de su rango, previamente establecido. El problema de las categorías (artesanía o arte popular) es que son inestables porque su valor es movedizo; pero en este caso, su movimiento no es suficiente como para ser más que arte; entendido de otro modo, esto quiere decir que artesanía o arte popular son categorías estables en tanto que son menos que el arte culto.

no funciona solo, se acompaña de la desacreditación de los demás. Esta actitud discursiva es perceptible en la teoría del arte, aplicado específicamente a la artesanía.

¹²⁶ Aún falta por investigar dos diferentes tipos de valoración lingüística: por un lado la *valoración lingüística sobre la obra* llamada artesanía o arte popular (la justificación de ciertas cualidades de una obra y la desacreditación de ciertas cualidades de las otras obras); por otra la *valoración lingüística sobre la categoría* artesanía o arte popular (el empoderamiento teórico, para hacerla ver como la categoría superior que represente a fenómenos superiores, dentro del ámbito de la cultura popular).

La adjudicación de una categoría a un fenómeno real está sujeta a esta indefinición de las categorías, y las categorías están sujetas también a la movilidad de las apreciaciones de los fenómenos reales a los que se le adjudican. Pero ambas están sujetas a las justificaciones o críticas que las personas hagan sobre ellas, es decir: a su discurso.

5.4: Comentario sobre el capítulo

Como vimos a lo largo de este capítulo, la artesanía ha sido contextualizada a dos *Temas principales*: al ámbito de la industria y del arte. Esto quiere decir que aquí la artesanía existe *tematizada* entre la industria y el arte, desde donde se le impone diferentes roles y tasaciones, según la perspectiva que tenga el discursante sobre estos dos *Temas* o sobre lo que, culturalmente, le impongan estos dos *Temas*. Un ejemplo hipotético, si la perspectiva sobre la industria es positiva, la palabra artesanía puede ser empleada para nombrar las actividades inferiores a ella; y, al contrario, si la perspectiva es crítica a la industria, la palabra artesanía puede ser justificada como una actividad mejor que aquella. Si la perspectiva sobre el arte es positiva, la palabra artesanía puede ser empleada para nombrar los *objetos* que no se quieren aceptar como parte del arte; del mismo modo, si la perspectiva sobre las *obras* que no se les permite que se consideren arte es positiva, la palabra artesanía puede ser empleada para nombrar aquellas *obras* que no se les acepta como arte culto.

Es claro que el uso de la artesanía está sujeta a los dos *Temas principales* y a la postura que tienen las personas sobre estos; pero la postura sobre la artesanía que hasta hoy impera es la que proviene de quien está próximo de los *Temas principales*, a los cuales asume como propios. El hecho que el discursante esté cerca de los *Temas principales* ocasiona que considere a lo artesanal como un asunto lejano y ajeno, que corresponde a los otros (indios o populares).

No es un aprecio directo sobre la artesanía en sí, porque tal vez no existe realmente como tal, sino solamente como figura dicotómica, que encarna *lo que no se quiere* en estos dos *Temas*. Por eso, aunque cordialmente se legitime a la artesanía (como *actividad* o *proceso*), en la práctica sigue siendo una *actividad* artesanal valorada como *secundaria* respecto a la gran industria; igualmente, en el ámbito artístico, aunque cordialmente se le legitime como *obra* de arte, en la práctica no deja de ser un arte menor, *inferior* al arte culto.

A partir de estos dos *Temas principales* (industria y arte), la presencia de la artesanía provoca la creación de subtemas asociados a aquellos, por ejemplo: desde la industria, la artesanía puede ser su contraparte como *actividad* y como *obra*;¹²⁷ y desde el arte, la artesanía puede ser su contraparte como *obra*, no exclusivamente del arte, sino también del arte popular. La dicotomía concreta un subtema, un tópico nuevo, complejo, donde hay un compañero-*contrincante*, desde donde la artesanía termina siendo valorada como *sinónimo* o *antónimo* de arte.

Alguno de estos *Temas principales* y subtemas pueden estar en el pensamiento de cada escritor y, por consiguiente, pueden evocar cuando emplea la palabra artesanía. Sin embargo, no todos piensan en la misma artesanía (*Referente*), no todos piensan desde el mismo *Tema principal* cuando hablan de artesanía; cualquiera de estas opciones están latentes en cada mención, según el *Tema artesanal* tratado; pero sobre todo, de la experiencia vivencial del autor, respecto al uso de la palabra artesanía. El autor pueden estar disertando en su libro sobre un tema ajeno a alguno de estos dos *Temas principales*, pero si usa la palabra artesanía seguro alguna cualidad de estas saldrá a flote. Si el tópico central tratado es artesanía, es muy probable que las dos apreciaciones se presenten como parte de la perspectiva que el autor tiene respecto a la artesanía.

Cada uno de estos *Temas principales* componen un escenario de uso de la palabra artesanía, desde donde se consolida una perspectiva específica sobre la misma. Son escenarios donde a la artesanía está frente a la industria y frente al arte. La industria y el arte conforman circunstancias que inducen las *Valoraciones* discursivas sobre la artesanía; esto significa que las estimaciones surgen de la convivencia de la artesanía con estos *Temas principales*. Dicho de otro modo, las *Valoraciones* discursivas sobre la artesanía dependen de la distancia teórica que tome el discursante respecto a la imposición cultural de los *Temas principales*, y de su perspectiva que tiene sobre los *Temas artesanales*.

En este caso, la artesanía como industria y como arte, son en realidad subtemas, que dan pie a las *Valoraciones* de la artesanía como *antónimo* o como *sinónimo de arte*. En estas

¹²⁷ Sobre lo industrial, faltaría también agregar la dicotomía entre *Artesanía (producto artesanal)* vs *Industria (producto industrial)*, la cual ha sido un asunto que actualmente ha inducido un tipo de discurso sobre artesanía, relacionada con la propaganda que se hace desde los medios de comunicación sobre productos del hogar de factura artesanal, como champús, jabones, e incluso productos comestibles como el pan, queso, miel, tequila, etc. Es una dicotomía donde el producto artesanal obtiene un discurso positivo de los medios de comunicación.

circunstancias, la valoración siempre implica un contrario, un otro que sirve de comparación, desde donde se conforman los argumentos a favor (justificaciones) o en contra (críticas).

En cada *Tema principal* tratado se induce una dicotomía, y la dicotomía crea una serie de reflexiones, de donde surge, por lo menos, cuatro posibles valoraciones, según el grado de conocimiento sobre el *Referente* y según la autonomía teórica respecto al *Tema principal* del discursante: a) a favor de la industria y en contra de la artesanía, b) a favor de la artesanía y en contra de la industria, c) a favor del arte y en contra de la artesanía, d) a favor de la artesanía y a favor del arte;¹²⁸ seguramente podrían haber otras opciones de valoración, pero todo depende de que el discursante esté dispuesto a ser políticamente incorrecto con su propio grupo, para que empiece a valorar como propio a lo que le es ajeno o a valorar como ajeno a lo propio.

Creemos que las dicotomías dan pie a las ideologías sobre artesanía. El *Tema principal* por sí mismo no es una ideología, porque no se trata de una dicotomía, pero el subtema sí, porque en esta última coexiste el *Tema principal* y la artesanía como un *Tema artesanal*. Justo después de la construcción de la dicotomía, la ideología se percibe cuando se inclina la balanza de un lado, haciendo ver a uno como bueno, más o superior y a otro como malo, menos o inferior. Según el contrario de artesanía, así será su valor.

En términos generales, el autor que escribe sobre artesanía se acata al *Referente* contextualizado, de donde surge su valoración de artesanía, la cual puede estar inserta en cualquiera de estos dos *Temas principales*. Hipotéticamente, antes del *Referente*, el escritor se subsume en la circunstancia, y después da con el *Referente* idóneo (desde la industria, el *Referente* idóneo de la artesanía es la elaboración *manual* de una *obra*; desde el arte, el *Referente* idóneo para la artesanía es la *obra* de origen popular e indígena y su utilidad); ya con los *Referentes* de la artesanía localizados, el discursante puede emitir un juicio de valor, según sea su postura respecto al *Tema principal* tratado y según su ubicación social), pero en realidad, las valoraciones ya están hechas, y los escritores solamente las retoman, escogiendo la que más se adecue a su postura respecto al *Tema principal* o respecto al *Referente Temático*

¹²⁸ Solamente cuando la artesanía se emplea fuera de la dicotomía con la industria y el arte, es cuando puede obtener un sentido propio y distinto o ajeno a la industria y al arte; pero este tipo de uso es propio del contexto capitalista, donde lo artesanal es una opción alterna, pero al final de cuentas una opción igual de digna para el consumidor.

de artesanía en cuestión, ya que se tratan de valoraciones culturales, que se hacen pasar por personales.

Se hace esta distinción para poder mostrar que en realidad hay diferentes maneras de concebir la idea de artesanía. Según sea su valoración, así se empleará o así se adjudicará a un fenómeno del mundo. En un sentido práctico, conocer las ideas sobre artesanía que surgen desde la industria y del arte, ayuda a distinguir las que están presentes en los discursos de algunas ciencias sociales que emplean la palabra artesanía, como la antropología o la sociología.

El caso paradigmático que podemos poner como muestra es lo que sucede en la *Asociación entre Artesanía-Indio*, la cual es frecuente hoy en día en México. Veamos cómo se construye: como sabemos, lo indio es un asunto que se trata primordialmente desde la antropología, pero cuando ésta emplea la palabra artesanía, regularmente, retoma las ideas o valoraciones que se emiten desde el arte o desde la industria; así, según sea el *Referente Temático* (obra, actividad o proceso) que el antropólogo quiera entender como artesanía, así será su probable forma de valoración: si se trata de *obras*, su valoración tenderá a asociarla con las valoraciones provenientes desde el arte (estética, forma, ornamento, maestría, habilidad o utilidad, tradicionalidad); pero si se trata de *actividades*, su valoración se asociará con la que se emite desde la Industria (esfuerzo, producción limitada, sustentabilidad o premodernidad, prehistoria, preindustrial, pobreza, manualidad); por consecuencia, es con algunas de estas características que se valora al indio, cuando se le asocia con la artesanía. Esta *Asociación* particular ha tenido como consecuencia, no solamente que a la artesanía se le suponga como un fenómeno y categoría exclusiva de lo indígena, sino que además se sospeche que la artesanía sea un fenómeno secundario; lo que no queda claro es ¿por qué la artesanía es secundaria, es porque esa es su función como categoría (nombrar lo secundario) o es por el perfil social (inferior) que tiene lo indio en México?

Este ejemplo sirve de pauta para deducir que ninguno de los *Temas artesanales* viene o se presenta por separado, muchos de ellos se entremezclan con otros *Referentes* o con otros *Temas principales*. Pero también funciona para ejemplificar que los *Referentes de artesanía* están condicionados por el *Tema principal* desde donde se hable de artesanía, y esto significa que es muy probable que todos los *Referentes* que hemos considerado de artesanía, son en realidad *Referentes* del *Tema principal*, que desde ahí se le han asignado a la artesanía. Esto

quiere decir que lo que se piensa como artesanía proviene de los *Temas principales*, por lo cual los *Referentes* y las *Valoraciones discursivas sobre artesanía* tienen la cualidad de ser *subordinadas, contrarias o negativas*, respecto a las del *Tema principal* en cuestión.

6: Consideraciones finales

Esta tesis tuvo como objetivo principal el revisar textos académicos que emplean la palabra artesanía, con la finalidad de examinar lo dicho por sus escritores *sobre la artesanía* o con excusa de ella. Por esta razón, es una investigación que será útil para las personas que quieran escribir sobre artesanía, ya que estarán atentos sobre los varios usos, de sus *Asociaciones, Referentes y Valoraciones* que tiene esta palabra; pero, además, serán consientes de las ideas que surgen desde el arte y la industria, con lo cual su utilización será más óptima. Será útil también para los lectores de textos que traten sobre artesanía, ya que estarán en condiciones de entender que esta palabra oculta diferentes sentidos, que pueden confundir el entendimiento de la noción que el escritor quiere mostrar, e incluso puede condicionar la reflexión sobre el *fenómeno artesanal*.

En el transcurso de esta investigación y desde un sentido teórico, la reflexión ayudó a distinguir que estamos ante dos fenómenos semánticos sobre la artesanía: uno es la *conformación de la idea sobre artesanía* –que en este caso se concreta en los dos temas: artesanía puede ser arte (obra) e industria (actividad o proceso)–, lo cual se trató en el capítulo IV; y otro es la *valoración de las artesanías* que se conformaron dentro de estos dos temas –desde el arte y desde la industria–, que se desarrolló en el capítulo V. En todo caso se trata de: a) la creación lingüística de entidades denominadas artesanías, y b) las valoraciones lingüísticas desde estas nuevas entidades. La primera tiene que ver con las *Asociaciones discursivas sobre artesanía* y con los *Referentes de la artesanía*; la segunda con las *Valoraciones discursivas sobre los referentes de la artesanía*, basadas en las *Asociaciones discursivas sobre artesanía* concretadas, de donde la artesanía se valora como *sinónimo o antónimo* de arte.

Este documento se ha estructurado de tal manera que el lector sea capaz de entender lo que aquí hemos llamado los *Usos discursivos sobre artesanía en México* (UDSA), una tesis que tiene que ver con ciertos fenómenos discursivos que surgen a raíz del uso de la

palabra artesanía y que se presentan en escritos que tratan asuntos diversos, pero que se fundan principalmente en ideas que surgen desde el discurso del *Arte* y de la *Industria*.

Como los UDSA no son fenómenos discursivos familiares entre sí, sino fenómenos distintos, que surgen en diferentes circunstancias temáticas, sociales, lingüísticas, ideológicas, ha sido una labor de creatividad para poder conformar un escrito, más o menos, coherente. La incoherencia de los UDSA se ordenó creando fragmentos o divisiones, en las que se presentaron por separado ciertos elementos discursivos que normalmente están poco ordenados en los *Textos Escritos* comunes.

Como primera estrategia para hacer un estudio coherente fue acatarnos a la presencia de la palabra artesanía, ya sea para elegir los textos por indagar o para elegir los fragmentos de cada texto por analizar. Este procedimiento nos ayudó para poder tener la cantidad de las veces en que se empleó en cada obra textual; además nos permitió extraerla con todo su cotexto, es decir, con todo el párrafo en que se empleó. El tener la certeza de las veces en que un autor ha hecho uso de la artesanía nos permitió notar el proceso de su naturalización lingüística en México, y advertir el grado de complejización discursiva a medida que se iba haciendo más usual dentro del ámbito académico. El hecho de abstraer los párrafos donde se encuentra la artesanía nos ayudó para analizar los tres atributos discursivos (*Asociaciones*, *Referentes* y *Valoraciones*) y para hacer más científico el análisis, ya que la mayoría de los párrafos extraídos se usaron en la tesis para analizarlos y/o para justificar la propuesta de catalogación de los usos de la artesanía en México.

En primera instancia, se presentó un panorama sobre la disciplina académica que estudia los fenómenos discursivos: el *Análisis del discurso*, con la finalidad de distinguir que esta investigación es sobre fenómenos discursivos, no sobre fenómenos objetuales; pero también para dar a entender que se trata de una investigación panorámica, aunque no representativa, sobre los discursos que hay en México en relación con la artesanía, no sobre si la artesanía es arte o no; es decir, se trata de un trabajo compilatorio y comparativo, con intenciones descriptivas y rememorativas, más que ser un documento que legitime algún discurso en especial.

A pesar de que se trata de un trabajo compilatorio, se tuvo que tener un marco teórico y una serie de conceptos para hacer dicho abordaje; así, el segundo capítulo se dedicó a desarrollar algunas de las figuras discursivas claves en la investigación, como las

Asociaciones discursivas sobre artesanía, y los *Referentes discursivos de artesanía*, las cuales se aplicaron sobre algunos *Textos Icónicos*, con la finalidad de ser más didácticos con el lector, ya que en las imágenes (carteles, portadas de libros, anuncios, etc.) es donde se percibe en uso y se encuentran concretadas en un lugar y en una forma.

En el tercer capítulo nos propusimos mostrar que el uso de la palabra artesanía en México es relativamente nuevo, ya que difícilmente se encuentra dentro de los escritos de antes de la década de los cuarenta del siglo XX; sin embargo, antes de esta fecha, sí es posible encontrar palabras similares a ella como *artesano*, *artesanado*, *artesanal*. Se efectuó esta labor con la finalidad de comprender que la investigación se circunscribe solamente a la *artesanía*, no a otras categorías como arte popular, arte indígena, manualidad, etc., y tomar una metodología distinta a la de otros investigadores, cuando hablan de artesanía en una fecha en que aún no se usaba escrituralmente o que aún no aparecía registrada en algún documento.

En el cuarto capítulo, dada la falta de *Textos culturales* donde poder distinguir las *Asociaciones discursivas sobre artesanía* y los *Referentes discursivos de artesanía*, se procedió a presentar y analizar el uso de la palabra artesanía en más de veinte documentos escritos (*Textos Escritos*) de diferentes fechas, que va de 1959 a 2010, al que llamamos *Breviario bibliográfico sobre el discurso de artesanía en México*. El procedimiento fue escoger, por lo menos, tres documentos de cada década, con la finalidad de distinguir correspondencias y disidencias discursivas entre ellas; ya teniendo los documentos, se procedió a analizarlos uno por uno, poniendo atención a los párrafos en que se emplea, básicamente en dos asuntos: a) el *tópico* de interés que el escritor/a desarrolló en su documento, y b) la manera de emplear la palabra artesanía. Se reflexionó, además, sobre la relación que había entre el uso de la palabra artesanía, los *Referentes* y los autores; donde se entendió que los autores normalmente emplean la artesanía como *obra* y como *actividad* laboral; aunque algunos se basan en un solo *Referente*, otros los alternan. Se observó que cada uso de artesanía contrae un tipo de valoración o juicio al respecto, que varía en su sentido, de acuerdo al *tópico* que el autor atiende en cada documento.

Una de las estrategias seguida en el *Breviario* fue ordenar los textos de forma cronológica, por lo cual fue posible observar que hay un fenómeno de complejización discursiva en el uso de la artesanía, que es caótica o caprichosa. El proceder ordenadamente permitió efectuar una descripción de los usos de la artesanía y una revisión del contenido de

los documentos, sin evitar comentarios críticos al respecto. Cabe aclarar que mi crítica fue hacia los comentarios que los autores efectúan sobre lo indígena (ya que soy oriundo de un pueblo de raíces indígenas, donde se hacen muebles a los que les denominan artesanía, y conozco la realidad del indígena), pero no fue hacia la variedad de usos de la palabra artesanía. En ningún momento tuve la intención de decir que tengo la verdad absoluta o la única verdad, talvez lo parezca porque mi postura es en desacuerdo a dos asuntos: 1) al enlace entre la artesanía y lo indígena, ya que se que las producciones de las sociedades indígenas desbordan a la catalogación de una sola palabra, 2) a las ideas que se emiten sobre los indígenas, con base al pretexto de hablar de artesanía, ya que nos hacen ver ante los demás como secundarios, inferiores, subordinados, ajenos y hasta contrarios. Podría pensarse que este procedimiento fue injusto porque se mira desde el presente y desde lo que ya se sabe sobre artesanía y sobre lo que se ha dicho sobre el indígena, sin embargo, creo que más bien es un acto de justicia porque se discute de artesanía desde fuera del arte y de la industria, desde lo indígena o, si se quiere, desde el artesano; pudiendo ser entonces una tesis, no solamente crítica, sino principalmente revisionista.

En el quinto capítulo, ya con los textos analizados en el *Breviario*, se procedió a tratar el asunto de las *Valoraciones discursivas sobre artesanía*, donde se observó la relación que existe entre el *Tema principal*, el tipo de *Valoración* sobre la artesanía y sus *Referentes*. Se trata de un trabajo bastante hipotético, pero muy importante porque afronta la pregunta sobre el origen de las valoraciones sobre la artesanía. Es un abordaje distinto al del capítulo anterior porque no se analiza texto por texto, sino que se procede mediante la base de dos de los *Temas principales* (Arte e Industria) en los que la artesanía apareció asociada en el *Breviario*. Sin embargo, tiene la virtud de hacer comprensible el caos de las valoraciones sobre artesanía, manifestando que en estos *Temas principales* es donde la artesanía es abundantemente utilizada, y donde surgen los discursos valorativos sobre la artesanía, ya sea como *sinónimo* o como *antónimo* de arte.

Se procedió de manera ordenada, distinguiendo los *Referentes Temáticos* (obra, actividad o proceso artesanal) y los *Temas principales*, con los cuales se instauraron ciertas temáticas maniqueas, donde la artesanía se enfrenta al arte y a la industria. Este procedimiento permitió que se explicara ordenadamente al lector que las valoraciones tradicionales que convoca la idea de artesanía surgen de estos los dos *Temas principales*;

además, esto permitió que el lector imaginara por separado las valoraciones discursivas y los usos, que en un documentos real y normal se encuentran revueltos. Las dicotomías sirvieron para que los lectores se den cuenta que estas son valoraciones meramente culturales, que las personas retomamos, a veces, sin conciencia de su procedencia y de su razón de uso en su contexto de nacimiento. Seguramente será de mucha ayuda también para que el lector afine su discernimiento para un mejor debate o para emprender una investigación más específica sobre eso que se nombra como artesanía.

El primer objetivo general que nos propusimos desde el inicio de la tesis fue el de “mostrar la existencia de los *Usos discursivos sobre artesanía*, tanto como *antónimo* de arte, *sinónimo* de arte, *metáfora* de actividades, *adjetivo* de objetos, o como *concepto* de obras y actividades indígenas”, lo cual fue una labor compleja, porque no se encuentran visibles o no es sencillo mostrarlos, pero con el recorrido efectuado se logró desarrollar solamente una parte. El segundo objetivo general fue la de “mostrar que los *Referentes de artesanía* están relacionados con los *Usos discursivos sobre artesanía*”, sin embargo, se encontró que, dada la naturaleza distinta de los UDSA, no hay una correspondencia lineal o lógica con los *Referentes de artesanía*.

Respecto a los objetivos particulares, el primero fue el de “mostrar que cada documento escrito tiene sus propios *Referentes* de la palabra artesanía” lo cual fue realizado satisfactoriamente, sobre todo porque se localizaron los *Referentes Temáticos* de cada uno de los textos abordados. El segundo objetivo particular consistió en “mostrar que cada *Referente de artesanía* tiene una valoración discursiva particular, asociada con los *Usos discursivos sobre artesanía*”, pero el resultado fue que las valoraciones sobre los *Referentes Temáticos* están relacionados, principalmente, con dos de los *Temas principales* (Arte e Industria), de donde se valoran como *sinónimo* o como *antónimo* de arte.

La hipótesis que se había propuesto quedó trascendida, ya que en un principio no se tenía presente la figura del *Tema principal*, la cual llegó a ser el primer eslabón de donde se desprenden los UDSA, los *Referentes discursivos* de artesanía y sus posibles *Valoraciones discursivas*. Se encontró que los UDSA dependen más de los *Temas principales* que con los autores o los tipos de *Textos*; esto es que el *Tema principal* influye en el discursante, incluso si no se habla desde ahí, ya que el posible *Referente* y su posible *Valoración* permanecen latentes, puesto que se trata de construcciones culturales que son parte ya del dominio social

común, tanto que estamos ante un probable *género discursivo*,¹²⁹ basado en la palabra artesanía. Posiblemente surgieron como usos casuales, que algunos intelectuales hablaron desde los *Temas principales*, que se popularizaron y se quedaron como parte del lenguaje social. Esto quiere decir que los *Temas principales* (Arte e Industria) condicionan el uso discursivo de la artesanía en sus cinco modalidades (*concepto, metáfora, adjetivo, sinónimo y antónimo*); induciendo a las personas para que asuman un *Referente* particular de artesanía (*esencial, temático, escrito, icónico, etc.*); de donde surgen sus posibles *Valoraciones* discursivas sobre artesanía (más o menos que industria, más o menos que arte, incluso: más o menos que arte popular).

Se puso de manifiesto que la variabilidad de los *Referentes* a los que alude la palabra artesanía se complejiza con la variabilidad de los *Temas principales* y aún más con las posibles *Valoraciones discursivas*. Por ejemplo, se observó cómo es que algunos de los *Referentes* de artesanía pueden considerarse hasta como *Valoraciones* sobre artesanía, ya que están tan naturalizadas que se encarnaron junto a los discursos sobre artesanía en México, como es el caso de lo indígena, el cual se convirtió en uno de los *Referentes Derivados*.

Quedó pendiente profundizar en los *Referentes Esenciales* y en los *Referentes Vivos*, ya que solamente se abundó en los *Referentes Temáticos* y en los *Referentes Petrificados*. Faltó revisar los usos de la artesanía metafórica, la cual se relaciona con los usos nuevos o raros, relativos a los *Referentes Vivos*, los cuales son bastante atrevidos (véase los ejemplos del capítulo II, subtema 2.3.2). Otro asunto que pendiente fue revisar los *Textos Icónicos*, ya que nos abocamos a los *Textos Escritos*. Y lo más importante fue que se dejó de lado la tercer dimensión discursiva de los UDSA: *Los Grados de concreción discursiva*, ya que se trata de un asunto igualmente de complejo, que por cuestiones de espacio se postergará su investigación.

En general, debido a que se trata de bastantes fenómenos discursivos y que algunos de ellos aún no se han investigado, ha sido fácil ser abundante, pero difícil ser específico y claro. Fue sencillo confundirse entre la abundancia, pero sobre todo, ante el caos, ya que las

¹²⁹ “El género discursivo no es una forma lingüística, sino una forma típica de enunciado” (Bajtín, 1982: 277), que “nos son dados casi como se nos da la lengua materna, que dominamos libremente antes del estudio teórico de la gramática” (Bajtín, 1982: 268).

Asociaciones, los *Referentes*, los *Temas*, las *Valoraciones*, los autores, los *Textos*, las disciplinas, las épocas, todo se conjuntó, pero se logró concretar un documento coherente, que logra mostrar el fenómeno de los UDSA, y algunos caminos posibles para abundar en futuras investigaciones. Incluso, debido a que este abordaje sobre artesanía es de corte discursivo, fue compleja la labor de desprendimiento de los análisis y discursos comunes, por lo cual la paciencia, la reflexión y la creatividad fueron los mejores apoyos y guías de esta labor.

En síntesis, es una tesis que se integra al esfuerzo por seguir reflexionando sobre una posible *Teoría sobre artesanía* en México, ya que se puso sobre la mesa algunos fenómenos discursivos propios de la artesanía, como algunas de las *Funciones discursivas de artesanía*: 1- *Artesanía como antónimo de arte*, 2- *Artesanía como sinónimo de arte*; otras como las tres Herramientas para el *Análisis discursivo de la artesanía*: a) *Tipos de asociación discursiva sobre artesanía*, b) *Formas de valoración discursiva sobre la artesanía*, y c) *Grados de concreción discursiva sobre artesanía*; y figuras determinadas que aquí se utilizaron, como los *Referente de artesanía* y los *Temas principales*.

Es un estudio sobre la artesanía como discurso que se basa en escritos como el de María Esther Pérez Cantú: “El concepto de artesanía en México (1921-1985)”, el de Antonio Mosquera Aguilar: “Una reflexión sobre el concepto de artesanía”, o el de Isabel Mejía Lozada: *La artesanía de México. Historia, mutación y adaptación de un concepto*; y que se integra a los esfuerzos realizados fuera de México, como el de Sonia Raquel Vicente: *Arte popular latinoamericano*. Lo importante es que cada documento es una obra diferente, con fragmentos de discursos develados, con enfoques y propuestas distintas. En este caso, es un documento que sirve de base para continuar afrontando la labor de estudiar los *Temas artesanales* que se han construido, pero ahora desde un enfoque distinto al subordinado, contrario, negativo.

Los temas que se vislumbran a futuro son tres: I: Desarrollar ocho “cuestiones artesanales” que surgieron a lo largo de sesenta y cuatro años (de 1946 al 2010), y que es de lo que ha tratado la literatura sobre la artesanía en México: 1- ¿Cómo nombrar la obra del indio y el popular? 2.- ¿Cómo catalogar la actividad de donde surge la obra de arte popular? 3.- ¿Cómo apoyar al artesano? 4.- ¿Cómo se distingue la obra artesanal original de la piratería? 5.- ¿Cuál es el valor simbólico de la artesanía? 6.- ¿Cómo se acopla la oferta-

demanda de la obra artesanal al sistema económico capitalista? 7.- ¿Cuál es la diferencia entre artesanía y arte popular? 8.- ¿Qué significado tiene el concepto de artesanía? II: Desarrollar la teoría de que la palabra artesanía es parte de un *género discursivo* en América Latina, ya que, junto con otras, conforman un modo de hablar sobre fenómenos secundarios y crear fenómenos secundarios; esto quiere decir que se trata de un lenguaje propio de la sociedad latinoamericana, aún en un estado de colonización. III: Investigar el cambio discursivo que ha habido en el tránsito de “lo artesanal” a “la artesanía”; es decir, investigar el transcurso de un concepto genérico a un fenómeno específico. Los tres proyectos investigativos se desprenden de esta tesis, pero sobretodo de la experiencia obtenida a lo largo de más de una década de indagar al *fenómeno artesanal* y a la *cultura de la artesanía*.

Me despido deseando que esta tesis sea una muestra de que cualquier incertidumbre personal es digna de investigarse; en lo particular, quedo satisfecho porque aquella duda de mi infancia sobre el significado del nombre de aquel equipo de fútbol me ha llevado a saber más sobre el concepto artesanía. Así que como dijo el psicólogo Jorge Bucay: “espero que este documento les sirva, igual que a mí me sirvió escribirlo”.

REFERENCIAS

- Abraham, Bertha (2006, octubre). "Daniel Rubín de la Borbolla: su pensamiento humanista en acción". Universidad Autónoma del Estado de México. <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/rubin.htm>
- Araiza, Elizabeth (2010). *Las artes del ritual: Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*. Colegio de Michoacán.
- Artesanía. (2009). *Larousse diccionario enciclopédico*. México: Ediciones Larousse (XV edición).
- Artesanía. (2010). *Diccionario Larousse*. México: Ediciones Larousse (VII edición).
- Artesanía. (2010). *Real Academia Española*. <https://www.rae.es>
- Bajtín, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barros, Cristina y Buenrostro, Marcos (2015). Isabel Marín. *Revista Itacate/Periódico la Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2015/13/24/opinion/a06o1cul>
- Bartra, Eli (2004). *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bravo, Francisco (1976). *El artesano en México*. México: Editorial Porrúa.
- Cárdenas, Juan (1964). *Las artesanías prehispánicas*. México: Secretaría de Educación Pública/Instituto Federal de Capacitación del Magisterio.
- Caso, Alfonso (1968). "Preparación de técnicos para el desarrollo de la comunidad". En (1980) *La comunidad indígena* (pp. 73-80). México: SepSetentas/Diana.
- _____ (1980). *La comunidad indígena*. México: SepSetentas/Diana.
- Castro, Felipe (1986). *La extinción de la artesanía gremial*. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas.
- Catherine Good Eshelman. (6 de julio de 2020). <https://www.enah.edu.mx/index.php/posghis-personal/posghis-tc>
- Collingwood, Robin. (1993). *Los principios del arte* (H. Flores, trad.). México: Fondo de Cultura Económica (Segunda edición en español).
- Colombres, Adolfo (2009). *Teoría de la cultura y el arte popular. Una revisión Crítica*. México: Colección Intersecciones.
- De la Torre, Ernesto (1969). Salvador Toscano. La estética de las culturas indígenas. En *Lecturas históricas mexicanas* (pp. 130-137). México: Empresas Editoriales.

- del Carpio, Perla (2014). De artesanías, de invasiones y migraciones. *Revista Ra Ximhai*. 10 (1), 165-184.
- _____ (2019). Análisis del trabajo artesanal: sus retos y funciones. *Revista sociedades y desigualdades*, 9, 121-142.
- del Carpio, Perla y Freitag, Vanessa (2013). Motivos para seguir haciendo artesanías en México. Convergencias y diferencias del contexto artesanal de Chiapas y Jalisco. *Revista Ra Ximhai*, 9 (1), 79-98.
- del Carpio, Perla, *et al.* (2016). Artesanías agroalimentarias como impulsoras del desarrollo regional de Salvatierra, Guanajuato. En *El desarrollo regional frente al cambio ambiental global y la transición hacia la sustentabilidad*. <http://ru.iiec.unam.mx/id/eprint/3359>
- Dell Hymer y Gimpers (1972). *The ethnography of communication*. New York: Reinhart and Wiston.
- Díaz, Roberto (1968). *Folklore y artes populares*. Editorial: Guatemala, Centro de estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Dominguez, Ramón (1847). *Diccionario Nacional*. <http://dle.rae.es>
- Ducrot, O. (2001). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial.
- Echeverría, R. (2003). *Ontología del lenguaje*. Santiago: J.C. Saenz Editor.
- Eder, Rita (2017). *El arte en México: autores, temas, problemas*. Fondo de Cultura Económica.
- Ejea, Ma. Teresa (1985). *De eso que llaman artesanías* (Tesis de licenciatura en Antropología Social, Universidad Nacional Autónoma de México). En biblioteca de la Facultad de Antropología Social, UNAM.
- Espejel, Carlos (1972). *Las artesanías tradicionales en México*. México: SepSetentas.
- _____ (2014). “¿Arte popular o artesanías?” México: Editores: Pablo Mora y Julieta Arteaga. Material de Lectura, Serie Las Artes en México, núm. 11, de la Dirección de Literatura de la UNAM.
- Espinosa, Alma (2003). Tradición textil, un libro que revela los significados de la cultura. *Revista Universo, el periódico de los universitarios*. Xalapa, Veracruz, México. Año 3, No 125. <http://www.uv.mx/universo/125/infgral/infgral23.htm>
- Fairclough y Wodak (2000). Análisis Crítico del Discurso. En T. van Dijk (ed.), *El discurso como interacción social* (pp. 167-404). Barcelona: Gedisa.

- Fernández, Justino (1937). Las artes populares. En *El arte moderno en México. Breve historia, siglo XIX-XX* (pp. 339-373). Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM.
- _____ (1954). *Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo*. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Foucault, Michel (1970). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Franco, Efraín (2005). *Cultura popular y artesanías. Las culturas populares de Jalisco*. Guadalajara: Gobierno del estado/ Secretaría de Cultura.
- Freitag, Vanessa (2012). *Memorias del oficio artesanal: un estudio con tres familias de artesanos de Tonalá, Jalisco* (Tesis de doctorado en Antropología, CIESAS). En repositorio institucional del CIESAS.
- _____ (2012). El arte al encuentro de la antropología: reflexiones y diálogos posibles. *Revista Praxis & Saber*, 121-140.
- _____ (2017) “Pequeños mundos que se descortinan ante nuestros ojos: las miniaturas de cerámica de Abel Ávalos”. En Tarik Mojica (coord.). *Estudios del abordaje multidisciplinario del arte* (pp: 85-104). Universidad de Guanajuato.
- Freitag, Vanessa, et al. (2016). “Mujeres y artesanías. Consideraciones sobre el trabajo artesanal”, en Ivy Jacaranda, et al. (2015). *Actores Sociales*. Editorial Fontamara/Universidad de Guanajuato.
- Garay, Ana Isabel et al. (2005). La perspectiva discursiva en psicología social. *Revista Subjetividad y procesos cognitivos*. 105-130.
- García, Néstor (2002). *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo. (Primera edición 1982).
- Garduño, Ana (2010). El elitismo del arte popular. En *Facturas y manufacturas de la identidad. Las artes populares en la modernidad mexicana* (pp. 3-49). Museo de Arte Moderno.
- Garrido, Eva (2013). Programa de fomento artesanal. En F. Sales (ed.) (2013). *Las artesanías en México, situación actual y retos* (pp. 65-73). México: México: Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública/Cámara de Diputados-LXII Legislatura.
- Gilbert, G. N. y Mulkay, M. (1984). *Opening Pandora's Box: A Sociological Analysis of Scientist's Discourse*. Cambridge: University Press.
- Good, Catherine (2010). “Expresión estética y reproducción cultural entre indígenas mexicanos. Problemas teórico-metodológicos para el estudio del arte”. En E. Araiza, *Las artes del ritual*.

- Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México* (pp. 45- 65). Colegio de Michoacán.
- Haidar, Julieta (1998). "Análisis del discurso". En J. Galindo (ed.), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación* (pp. 117-162). México: Pearson Educación.
- Hall, Beatriz (2010). La construcción de sentido: el caso de los enunciados metafóricos y el discurso académico. *Revista Semiótica e Interpretación*. 191-220.
- Holliday, M. (1978). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Horcasitas, María (1973). *La artesanía, con raíces prehispánicas, de Santa Clara del Cobre*.
- Huitrón, Antonio (1962). *Meteppec: Miseria y grandeza del barro*. México: Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional.
- Ibáñez, Tomás (2006). "El giro lingüístico". En L. Iñiguez (ed.), *Análisis del Discurso. Manual para las ciencias sociales* (pp. 7-23). Barcelona: Editorial UOC.
- Jäger, Siegfried (2003). Discurso y conocimiento. Aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos. En R. Wodak & M. Meyer (eds.), *Métodos de Análisis Crítico del Discurso* (pp. 61-100). Barcelona: Gedisa.
- Karam, Tanius (2005). "Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso". *Global Media Journal*, Instituto Tecnológico y Estudios Superiores de Monterrey, vol. 2, núm. 3.
- Kubler, George (ed.) (1979). *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (Coloquio internacional de Zacatecas). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lotman, Yuri (2011). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal.
- Maceda, Elda (2001, 5 de noviembre). "Publican la tercera edición del libro de María Luisa Horcasitas de Barros sobre Santa Clara del Cobre" Periódico *El universal*. <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/17891.html>
- Marcel Laloire (1955). Problemas de la artesanía europea. *Ginebra: Revista de la Oficina Internacional del Trabajo*, vol. 52 N°. 4.
- María Esther Pérez Cantú. (16 de mayo de 2020). <http://www.institutomora.edu.mx/investigacion/EstherPerez/SitePage/Inicio.aspx>
- Marín, Isabel (1960). *Alfarería de Tonalá*. México: Promoción y planeación. Serie: Jalisco en el arte.
- Martínez, Porfirio (1978). *Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento*. México: Editorial Jus (Primera edición 1972).

- Martínez, Viridiana (2014, 31 de enero). “Realizan ceremonia luctuosa a Antonio Huitrón Huitrón”. Periódico *Milenio*. <https://www.milenio.com/estados/realizan-ceremonia-luctuosa-antonio-huitron-huitron>
- Mateo-Vega, Mónica (2001, 6 de octubre). “María Luisa Horcasitas recupera testimonios de artesanos de Santa Clara del Cobre”. Periódico *La Jornada*. <https://www.jornada.com,mx/2001/10/06/07an1cul.html>
- Mejía, Isabel (2004). *La artesanía de México. Historia, mutación y adaptación de un concepto*. Zamora: Colegio de Michoacán.
- Menéndez, S. M. (2006). *¿Qué es una gramática textual?* Buenos Aires: Littera.
- Moctezuma, Patricia (2002). *Artesanos y artesanías frente a la globalización: Zipiajo, Patamban y Tonalá*. Zamora: Colegio de Michoacán/Colegio de San Luis/FONCA.
- Morris, Charles (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Mosquera, Antonio (1994). Una reflexión sobre el concepto de artesanía. *Revista Anuario 1993*, Revista del Departamento de Patrimonio Cultural e Investigación del ICCH, del Gobierno del Estado de Chiapas/ Universidad Autónoma de Chiapas. 203-237.
- Murillo, Gerardo (1921). *Las artes populares en México*. México: Editorial Cvltura.
- Navarro, Federico (2008). *Análisis Histórico del Discurso. Hacia un enfoque histórico discursivo en el estudio diacrónico en la lengua*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Novelo, Victoria (1976). *Artesanías y capitalismo en México*. México: INAH-SEP.
- Ortiz, Ana (1990). *Definición y clasificación del arte popular*. México: INAH.
- Othón de Mendizábal, Miguel (1946). *Obras completas*. México: Talleres gráficos de la nación.
- Ovando, Claudia (2000). *Sobre chucherías y curiosidades. Valoración del arte popular en México (1823-1851)*. (Tesis de maestría en Historiadora del arte, Universidad Nacional Autónoma de México). Repositorio Institucional UNAM. http://132.248.9.41:8880/jspui/handle/DGB_UNAM/TES01000275374
- Ovando, Claudia (2008). “Las artesanías como artífices culturales de la nación”. En R. Béjar & S. Héctor (ed.), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas* (pp. 29-44). México: Plaza y Valdez.
- _____ (2012). *Arte popular y la escritura de su historia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

- Paz, Octavio (1973). "El uso y la contemplación" Cambridge (Massachusetts). <http://www.en-cueros.com.ar/escritosyfrases.htm>
- Peirce, Charles Sanders (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Editorial Nueva Edición.
- Pérez, María Esther (1991). *El concepto de artesanía. De 1921 a 1985* (Tesina de Licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México). Repositorio Institucional UNAM. http://132.248.9.41:8880/jspui/handle/DGB_UNAM/TES01000158445
- Pulcinelli, Eni (1992). *Análisis del discurso. principios y procedimientos* (E. Soto, trad.). Santiago de Chile: Editorial LOM.
- Raquel, Sonia (2011). *Arte popular latinoamericano. Nuevos Criterios de Valoración*. Editorial Académica Española.
- Ricoeur, Paul (2003). *Teoría de la Interpretación*. México: Siglo XXI Editores/Universidad Iberoamericana.
- Robison, James (2011). Wittgenstein, sobre el lenguaje. *ITAM Revista Estudios* 102 (10).
- Romero, Juan (1831). *Historia de la revolución de España*. En Corpus del Nuevo diccionario histórico, del Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española. <http://web.frl.es/CNDHE>
- Rubín, Daniel (1950). *Exposición de Arte Popular Mexicano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional Indigenista, Museo Nacional de Antropología, Universidad de Nuevo León.
- _____ (1959). *Reglamento del Patronato de las artes e industrias populares* (Documento manuscrito). Centro Daniel Rubín de la Borbolla A.C.
- _____ (s.f). Consideraciones y sugerencias para desarrollar las artesanías y las artes populares (Artículo inédito). Centro Daniel Rubín de la Borbolla A.C.
- _____ (1974). *Arte popular mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rubín, Ramón (1994). *El callado dolor de los Tzotziles*. En el Corpus del Nuevo diccionario histórico, del Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española. <http://web.frl.es/CNDHE>
- Salvá, Vicente (1846). *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*. <http://dle.rae.es>
- Santander, Pedro (2011). Por qué y cómo hacer un análisis de discurso. *Revista Cinta Moebio*, 41, 207-224.

- Saussure, Ferdinand (1945). *Curso de lingüística general* (A. Alonso, trad.). Buenos Aires: Editorial Lozada. (Primera edición en 1916).
- Sayago, Sebastián (2013). El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa en las ciencias sociales. *Revista Cinta de Moebio*, revista de Epistemología de Ciencias Sociales. Universidad de Chile/Facultad de Ciencias Sociales.
- Sennett, Richard (2009). *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Torres, Armando (1985). Arte, artesanía y arte popular. *Revista de la escuela nacional de artes plásticas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Año 1, número 3, abril.
- Toscano, Salvador (1946). “El arte y la historia del occidente de México”. En *Arte precolombino del occidente de México* (pp. 9-33). Secretaria de Educación Pública, Petróleos Mexicanos, INAH, Universidad de Guanajuato, Museo Regional de Arqueología e Historia de Michoacán, Museo de Jalisco, Biblioteca de Jiquilpan, Museo Nacional de México.
- Tovar, Eutimio (1964). *La artesanía Mexicana. Su importancia económica y social* (Tesis de Licenciatura en Economía, Universidad Nacional Autónoma de México). En biblioteca de la Facultad de Economía UNAM.
- Turok, Marta (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdez Editores.
- Vaillant, George (1941). *The Aztec of Mexico*. Nueva York: Doubleday, Doran & Co. Inc.
- _____ (1945). *Artists and Craftsmen in Ancient Central America*. Nueva York City: The American Museum of Natural History/Science Guide.
- van Dijk, Teun (1997). Discurso, cognición y sociedad. *Revista Signos, Teoría y Práctica*, 22, 66-74.
- _____ (1999). “¿Un estudio lingüístico de la ideología?”. En G. Parodi (ed.), *Discurso, cognición y educación. Ensayos en honor a Luis A. Gómez Macker* (pp. 27-42). Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso.
- _____ (2000b). “El estudio del discurso”. En *El discurso como estructura y proceso* (E. Marengo, trad.). (pp. 21-65). Barcelona: Gedisa.
- _____ (ed.) (2000). *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2005). *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México: Siglo XXI editores.
- _____ (2008). “Semántica del discurso e ideología”. En *Discurso y Sociedad* (C. Perales, trad.) (pp. 201-261). Barcelona: Gedisa.

- _____ (2015). “Cincuenta años de estudios del discurso”. En *Discurso y sociedad* (pp. 15-32). Barcelona: Gedisa.
- _____ (2016). “Estudios críticos del discurso. Un enfoque sociocognitivo”. *Discurso y sociedad*. Barcelona: Gedisa.
- Villa, Rufina (2013). “Ser artesana en Cuetzalan”. En F. Sales (ed.), *Las artesanías en México, situación actual y retos* (pp. 78-79). Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública/Cámara de Diputados-LXII Legislatura.
- Wittgenstein, Ludwin (1973). *Tractatus Logico-Philosophicus*. España: Alianza Editorial.