Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura

MANOS MÁGICAS: Un estudio acerca del aprendizaje de las artesanías mexicanas desde la transdisciplinariedad

TESIS

Que para obtener el grado de Doctor en

Estudios Transdisciplinarios de la Cultura y la Comunicación

Presenta

Miguel Toshihiko Hirata Kitahara

Asesor

Dr. José Luis Valencia González

Ciudad de México Junio 2025

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL DE ESTUDIOS DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA SEGÚN ACUERDO NO. 20090139 DE FECHA 27 DE MARZO DE 2009. CLAVE 2014

"…oh, mi madre, porque ella me enseñó a tejer, me enseñó lo que ella sabía de sus antepasados, su abuela, su mamá".

"…cuando dicen cuánto cuesta nuestro trabajo, hay muchas personas que dicen cómo es, cuesta cuánto, y como ven que es pequeño lo ven muy caro, y uno siente que no nos valoran, que no nos valoran el trabajo que tenemos".

Carmen Vázquez Hernández
Artesana chiapaneca

"…cada quién sabe qué carga en su morral, pero por ejemplo aquí está nuestra identidad".

"…son muchas horas y horas de trabajo, por lo cual nuestra artesanía no tiene precio".

Amalia Martínez Delgado
Artesana mazahua

ÍNDICE

Introducción vii

CAPITULO 1. ¿Qué es la artesanía? 17

1.1. Los inicios de la artesanía 17

1.2. Artesanía y saberes 21

1.2.1. Saber teórico y saber práctico 21

1.2.2. El saber artesanal 24

1.2.3. Saber tácito 27

1.3. Definiendo el concepto de artesanía 31

1.3.1. Diferentes teorizaciones acerca de la artesanía 31

1.3.1.1. Calificación por el gusto personal 32

1.3.1.2. Conservadores e innovadores de las artesanías 33

1.3.1.3. Teorizaciones respecto al concepto de artesanía 36

a. Definiciones mostrativas 36

b. Estudios simbólicos 37

c. Arte contra artesanía 38

d. Análisis económicos 39

e. Respuesta popular a la pobreza 41

1.3.2. Algunas definiciones relevantes sobre el concepto de la artesanía 42

1.3.3. Algunas definiciones sobre artesanía desde la visión de los artesanos 46

1.3.4. Hacia una definición compleja de la artesanía 48

1.3.5. Relación artesanía-arte-diseño 49

1.3.6. La artesanía y su evolución 52

1.4. Discusión del capítulo 54

CAPITULO 2. Las artesanías en México 58

2.1. Situación actual de las artesanías en México 58

2.1.1. Estado de la economía artesanal 58

2.1.2. La dualidad producción-comercio 60

2.2. Hacia una tipología de las artesanías 64

2.2.1. Necesidad de definir las artesanías existentes 64

2.2.2. Ramas por especialidad de las artesanías mexicanas 69

2.3. Cartografía de las artesanías en México 77

2.3.1. Distribución de las artesanías por estado 77

2.3.2. Ejemplos de artesanía destacada por estado 84

2.4. La artesanía como industria cultural y su relevancia 91

2.5. Discusión del capítulo 97

CAPÍTULO 3. Semiótica artesanal 102

3.1. Semiótica del objeto artesanal 102

3.1.1. El objeto artesanal como un objeto antropológico 102

3.1.2. La semiosfera de las artesanías 104

3.1.3. La artesanía como un sistema cultural semiótico 108

3.2. El texto en el objeto artesanal 110

3.2.1. Función socio-comunicativa del texto 110

3.2.2. "Textualización" del objeto artesanal 111

3.2.3. Texto-contexto del objeto artesanal 117

3.3. La Comunicación del objeto artesanal 119

3.3.1. Análisis de las funciones comunicativas del objeto artesanal 119

3.3.2. Algunas narraciones de la semiosfera artesanal tradicional 125

3.3.2.1. Artesanos del barro vidriado 125

3.3.2.2. Artesanas del textil y el bordado 131

3.4. Discusión del capítulo 140

CAPITULO 4. Aprendizaje de las artesanías en México 144

4.1. Distintos momentos históricos del aprendizaje artesanal 144

4.1.1. Aprendizaje artesanal en la Época Prehispánica 144

4.1.2. Aprendizaje artesanal en el Virreinato 146

4.1.3. Aprendizaje artesanal en el México Independiente 147

4.1.4. Aprendizaje artesanal en el México Posrevolucionario 149

4.2. Enseñanza y aprendizaje de las artesanías en México 153

4.2.1. Aprendizaje no formal de la artesanía 153

4.2.1.1. Aprendizaje familiar 153

4.2.1.2. Capacitación artesanal 159

4.2.1.3. Autoaprendizaje 164

4.2.2. Aprendizaje institucional de la artesanía 166

4.2.2.1. Taller de joyería de la Escuela de Artesanías del INBALL 168

4.2.2.2. Taller de estampado de la Escuela de Artesanías del INBAL 171

4.2.2.3. Taller de textiles de la Escuela de Artesanías del INBAL 175

4.3. Modelo pedagógico del aprendizaje artesanal 177

4.3.1. Saberes relacionados al aprendizaje de las artesanías 177

4.3.2. Teorías educativas 180

4.3.2.1. Algunos modelos de aprendizaje artesanal 180

4.3.2.2. Teoría sociocultural de Lev Vygotsky 182

4.3.2.3. Teoría del aprendizaje social de Albert Bandura 183

4.3.2.4. Aprendizaje situado 184

4.3.3. Taxonomía de Bloom 187

4.3.4. Innovación artesanal y aprendizaje transdisciplinario 188

4.3.5. Hacia un modelo del aprendizaje artesanal 193

4.4. Discusión del capítulo 197

Conclusiones 201

Lista de Obras Citadas 210

Entrevistas 219

Lista de Imágenes 221

Anexos

a. Cuadro de investigación
b. Matriz DAM
c. Principales Artesanías por Estado en México
d. Ramas de las Artesanías por Estado en México números
e. Panorámica de arte popular mapa
f. Panorámica de arte popular
g. Tiendas de artesanías en internet
h. Cuestionario y formato de consentimiento de las entrevistas
i. Transcripciones de las entrevistas

Introducción

En México, hablar de artesanía es hablar de un tema cercano a los mexicanos. La mayoría de nosotros conoce a un artesano, ha comprado artesanía o tiene una pieza artesanal en su casa.

Nuestra artesanía refleja algo muy profundo de México: su identidad, sus tradiciones, su gente. En pocas palabras, el alma que hace que una nación como la nuestra permanezca viva y en movimiento.

De esta actividad viven millones de mexicanos, desgraciadamente muchos de ellos en condiciones de subsistencia. De acuerdo con el portal del Gobierno de México, la fuerza laboral de los trabajadores artesanales durante el tercer trimestre de 2024 fue de 6,180,000 personas, cuyo salario promedió los 6,850 pesos mensuales. (Gobierno de México 1)

Se ha escrito mucho sobre este tema y para la realización del presente trabajo se revisaron numerosos artículos, libros y tesis, a partir de estudios que se han realizado desde la antropología, la etnología, la cultura, el arte popular, la economía, la semiótica, la educación y, el diseño, entre otros.

Por lo mismo, al buscar una definición de lo que era la artesanía se encontraron diferentes versiones, cada definición de acuerdo con el campo disciplinario desde el que se realizaba el estudio, de tal manera que la definición reflejaba, respectivamente, su objeto de estudio, sus visiones y fortalezas, pero también, sus intereses, prejuicios y limitaciones.

Ante la dificultad en encontrar una definición única se optó por encontrar elementos comunes y representativos de dichas definiciones, a manera de descriptores, y con el objetivo de ofrecer un retrato lo más completo posible de lo que representa el término artesanía (ver apartado 1.3.4).

A pesar de la amplia literatura existente sobre el tema, como se indica anteriormente, su diversidad y complejidad posibilitarían otros enfoques para su estudio, como es el caso del presente trabajo.

Visto desde *la complejidad*, en esta investigación se trató de reconocer los múltiples ángulos e interpretaciones que se pueden tener sobre la artesanía y ofrecer un enfoque amplio y balanceado, a la vez que dinámico, durante el desarrollo de esta investigación. Asimismo, se buscó integrar los diferentes rasgos y particularidades encontrados vinculándolos *transversalmente*, en un enfoque *transdisciplinar,* para ir más allá de comprensiones lineales o fragmentarias. (Osorio García 2012)

Con el fin de enfrentar el reto de estudiar la artesanía como un objeto de estudio complejo se tomaron en cuenta los siguientes elementos de ambos paradigmas:

1. La multidimensionalidad del fenómeno a estudiar.
2. La relación entre lo objetivo y lo subjetivo del conocimiento.
3. Un abordaje no lineal ni fragmentario de la realidad.
4. El surgimiento de realidades emergentes.
5. La causalidad en un bucle recursivo.
6. El diálogo entre lógicas antagónicas (dialógica).
7. El diálogo de saberes en la construcción del conocimiento.
8. La reintroducción del cognoscente en el proceso de conocimiento.
9. La lógica del tercero incluído.
10. El reconocimiento de zonas de medianía (borrosidad).
11. Una nueva racionalidad.
12. Conocimiento "in vivo".

(Barberousse 2008, Max-Neef 2004, Nicolescu 2008, Osorio García 2012, Valencia 2012)

Dichos elementos conformaron la base del marco teórico para la investigación, por lo que de la amplia información recopilada, su organización, análisis y conclusión tratan de reflejar, a veces de manera sutil y en otras de manera evidente, las especificidades que este enfoque conlleva.

En cuanto a los numerosos textos encontrados sobre artesanía, por el contrario, los textos relacionados a su aprendizaje fueron más bien escasos. Esta carencia es evidenciada por Julia Clemente Corzo en su libro *El arte de formar y la artesanía del saber,* en la que la autora menciona que al momento de realizar su investigación, ella encontró sólo un estudio que planteaba la relación educación-cultura-trabajo, aunque para la elaboración de la presente tesis se encontraron más textos, mismos que se indican al final del trabajo en la *lista de obras citadas*. (Clemente Corzo 2009)

La presente investigación trata de aportar un poco más de información y conocimiento a esta área deficitaria, ubicando el estudio de un tema tradicional de la cultura mexicana, en un momento histórico del siglo XXI en el que la sociedad actual ha vivido la influencia de la globalización, el neoliberalismo y la posmodernidad, y en la que *el conocimiento se considera abierto, inconcluso, relativo y en permanente construcción*. (Barberousse 96)

A partir de esta última premisa, el *objetivo general* de la investigación se planteó como: *Conocer cómo aprenden los artesanos mexicanos su oficio, ubicando su aprendizaje dentro de un contexto cultural, económico y político corrrespondiente a un México en el fin del modelo neoliberal, y mediante una revisión de literatura y entrevistas a artesanos. Se busca que este estudio aporte nuevas posibilidades para conocer el proceso de aprendizaje y la evolución de las artesanías.*

Y la pregunta general que se busca responder al final de la misma es: *¿Cuál es el proceso de aprendizaje de los artesanos mexicanos y a qué modelo(s) pedagógico(s) corresponde(n)?*

Para el desarrollo de la investigación se propuso la siguiente hipótesis, que fue la que guió todo el trabajo: *El aprendizaje de las artesanías se realiza generalmente de manera familiar, siendo el padre el que transmite sus conocimientos al hijo para que continúe la tradición. Asimismo, hay algunas actividades que, en ciertas condiciones, se aprenden de manera institucional en una escuela. En ambos casos parecería que el aprendizaje es con el fin de reproducir los conocimientos existentes sin margen de cambio, sin embargo, las artesanías evolucionan, ya sea en lo estético, en los materiales y sus procesos de elaboración, y, en la medida en que las circunstancias que rodean al artesano así lo requieren. La propuesta es que la forma de enseñar la artesanía puede influir en que el artesano sea más proclive a evolucionar, y de esa manera adaptarse mejor a las condiciones cambiantes de la actualidad.*

Además de la amplia literatura revisada se emplearon datos obtenidos de cuatro entrevistas a artesanos mexicanos disponibles en Internet para conocer sus narrativas respecto al objeto artesanal como un objeto semiótico (capítulo 3) y ocho entrevistas semiestructuradas realizadas por este investigador a artesanos diversos quienes relataron sus diferentes experiencias de aprendizaje (capítulo 4), contribuyendo todos a aportar voz y rostro a información que recibimos de manera general y abstracta, lo cual no nos permite apreciar el valor de lo que representa ser un artesano y cómo aprenden su oficio.

El presente escrito, resultado del trabajo realizado para esta investigación, está estructurado en cuatro capítulos: (1) ¿Qué es la artesanía?, (2) Las artesanías en México, (3) Semiótica artesanal y (4) Aprendizaje de las

artesanias en México. Cada capítulo tiene una pregunta de investigación mismo que se busca responder en el apartado *Discusión del capítulo* correspondiente. La concatenación de dichas respuestas conducen a la respuesta de la pregunta inicial que se puede encontrar en las conclusiones de este trabajo.

Respecto al capítulo 1, se habla de la naturaleza de la artesanía, planteando en un principio una definición materialista que la ubica como parte de la cultura material de la sociedad (Acha 26), luego se exponen los saberes relacionados a la artesanía (saber práctico, saber artesanal y saber tácito), diferenciando el conocimiento teórico del práctico y, relacionando este último a la techné (apartados 1.2.1, 1.2.2, 1.2.3 y 1.2.4).

En las secciones siguientes se trata el concepto de la artesanía, mencionando las diferentes teorizaciones sobre el tema planteados por Mosquera Aguilar (1994), se presentan diversas definiciones del término elaboradas por diferentes autores e instituciones, en las que se incluyen también algunas expresadas por los mismos artesanos, hasta llegar a una propuesta original desde un enfoque complejo (tabla 3).

Es importante hacer notar que es raro que en las investigaciones sobre el tema se incluyan de manera explícita e intencionada definiciones sobre artesanía expresadas por los mismos artesanos, y más bien, las que predominan son las definiciones más "formales" o "institucionales". En las definiciones expresadas por lo artesanos podemos constatar una mayor diversidad de las ya existentes, lo que nos lleva a reflexionar sobre la diversidad misma en los tipos de artesanos que podemos encontrar.

Un fenómeno que pronto fue muy evidente para este autor es la facilidad con que la gente se puede definir como artesano, y la problemática que conlleva su reconocimiento o no como tal, por sus colegas o por las instituciones.

Respecto a la aproximación de definir la artesanía a partir de un enlistado de sus descriptores característicos (definición compleja), este enfoque nos permite incluir los elementos relevantes de diferentes definiciones en una sola lo que la vuelve más completa.

Por último, en este capítulo, y retomando a Acha, se establece una relación comparativa artesanía-arte-diseño que ha estado presente durante los últimos años, considerando que las tres conforman sistemas de producción estética especializados, con una vinculación estrecha entre sí, y que, históricamente han derivado unas de las otras (apartados 1.3.5 y 1.3.6).

En cuanto al capítulo 2, se trata de ver el panorama de las artesanías en México, destacando de inicio la importancia del aspecto económico de dicha actividad. La realidad es que los artesanos realizan esta actividad primordialmente con un fin utilitario, y las estadísticas nos muestran un panorama muy negativo en cuanto a las condiciones económicas en las que vive la mayoría de ellos, situación que no es nueva ya que durante la primera mitad del siglo XX las principales figuras intelectuales de nuestro país destacaban cómo las artesanías (o el arte popular), principalmente las indígenas[1], constituían las manifestaciones estéticas del pueblo mexicano y por ello debían ser promovidas y sus autores apoyados (apartado 1.3.12), reconociendo así sus difíciles condiciones de vida.

El constatar la dualidad producción-comercio nos lleva a la artesanía como parte de la industria cultural de México desde los años 80, cuando este país pasó de un modelo nacionalista-populista a uno neoliberal, y uno de los autores que más ha escrito sobre el tema de las industria culturales en nuestro país es Néstor García Canclini (1982).

[1] Hoy de los pueblos originarios.

También en este capítulo se hace una diferenciación entra artesanías y manualidades y se presentan dos tipologías utilizadas para clasificar las artesanías en México: (1) la lista por ramas de especialidad del Grupo Impulsor Artesanal de FONART, realizada en 2015 y que se encuentra en el *Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad* y, (2) la clasificación de la Cuenta Satélite de la Cultura en México (CSCM) realizada por el INEGI en 2021. También se presenta la *Matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad* (Matriz DAM) elaborada por el Grupo Impulsor Artesanal y presentada en 2008 en el *IV Foro Nacional Artesanal* (apartados 2.1.1, 2.2.1 y 2.2.2). Esta matriz es relevante ya que se ha utilizado por FONART para definir quién es susceptible de recibir apoyos por parte de esa institución.

Además de la tipología, se hace una cartografía de las artesanías mexicanas bastante extensa y completa ya que se parte del Sistema de Información Cultural (SIC MÉXICO) del Gobierno Federal, complementándola con información encontrada en Internet (apartados 2.3.1 y 2.3.2) y dos exposiciones de Fomento Cultural Banamex que se convirtieron en importantes publicaciones, a partir de lo cual se presenta una lista extensa de artesanías y artesanos destacados (tabla 12).

Respecto al capítulo 3, no es gratuito que se haya incluído el tema de la semiótica ya que al ser un producto cultural, los objetos artesanales, además de poseer un valor de uso y un valor de cambio, se caracterizan por sus elementos estético-simbólicos que están cargados de la tradición e historia del pueblo mexicano.

En este capítulo se plantean los objetos artesanales como textos que se pueden ubicar en las diferentes semiosferas que puedan existir de las artesanías. Siendo esta actividad parte de un sistema cultural semiótico, se reflexiona acerca de sus posibles funciones socio-comunicativas y cuyos códigos están delimitados por la tradición. (Lotman 1996)

Posteriormente, con base en lo que Llovet establece al decir que un objeto de diseño puede ser reducido a una frase descriptiva o a un conjunto de frases (Llovet 1979), por analogía hacemos un ejercicio en el que los objetos artesanales son descritos a través de una frase o un conjunto de frases, y de esa manera se "textualizan" dichos objetos.

Asimismo, con base en las funciones comunicativas de Jakobson, y su aplicación por Valencia en el estudio de la danza conchera, se procedió a identificar dichas funciones en el objeto artesanal, en este caso en una cazuela de barro. (Jakobson 1986, Valencia 2013)

Toda esta elaboración teórica se complementó con las entrevistas en video disponibles en Internet ya mencionadas, en la que se encontraron diversos artesanos y artesanas mexicanos dentro de una semiosfera artesanal tradicional. Estas entrevistas fueron un valioso recurso para detectar frases representativas de los entrevistados, que permitieron dar voz a los artesanos, y gracias a ello, conocer en sus propias palabras, sus propias narrativas, lo que convirtió toda la especulación previa en historias de vida, "vivas".

La utilización del modelo de comunicación de Jakobson no fue casual, ya que en el capítulo 4 dicho modelo fue la base para elaborar el *modelo de aprendizaje artesanal*, misma que es la propuesta principal de esta investigación.

En este capítulo se parte del razonamiento de que *el proceso de aprender una artesanía es un proceso comunicativo por lo que ambos, el aprender y el comunicar, son equiparables*, como se puede constatar al identificar muy claramente los elementos y funciones del proceso de aprendizaje artesanal dentro del modelo de Jakobson.

Para llegar al planteamiento del modelo de apendizaje artesanal, se parte de conocer los momentos históricos más representativos del aprendizaje artesanal en nuestro país (apartados 4.1.1, 4.1.2, 4.1.3 y 4.1.4), identificar la tipología del aprendizaje artesanal a partir de su aprendizaje no formal (familiar, por capacitación y autoaprendizaje) y su aprendizaje institucional (apartados 4.2.1 y 4.2.2), ambos soportados por datos, en el primer caso, provenientes de la investigación de la Dra. Vanessa Freitag, y en el segundo, los obtenidos mediante entrevistas realizadas para la presente investigación. Es importante resaltar el concepto de la memoria (individual, colectiva, familiar, generacional, del oficio) en el aprendizaje artesanal, y de qué manera las narrativas de los entrevistados enriquecen también la comprensión de las experiencias de aprendizaje descritos.

Finalmente, para el planteamiento del modelo pedagógico del aprendizaje artesanal, se hace un recuento de los tres saberes considerados para el aprendizaje artesanal (saber práctico, saber artesanal y saber tácito), se exponen algunas teorías educativas aplicables para este aprendizaje, los cuales se consideran desde la perspectiva cognitiva o constructiva social, ya que se basan en el principio deweyeano de "aprender haciendo", pero en la que dicho aprendizaje es influido de manera determinante por el contexto social.

Otro aspecto a destacar es que, los conocimientos y procesos cognitivos del aprendizaje artesanal se pueden identificar a partir de la taxonomía de Bloom, lo cual permite determinar muy claramente el tipo de conocimiento y de proceso del que se trata, así como el nivel cognitivo implicado.

Respecto a la creatividad y la transdisciplinariedad, podemos decir que la creatividad en la elaboración de un objeto artesanal está presente durante todo el proceso, pero limitado a que el objeto artesanal se siga reconociendo como tal. En cuanto a la transdisciplinariedad en el aprendizaje, la literatura

señala hacia la *transversalidad de conocimientos* y la *transmetodologia* como aspectos específicos a considerar. Desde este enfoque se plantea un diálogo de saberes que nos lleva a los *trans saberes*, ya que el saber es una construcción colectiva que asume la realidad en movimiento. (Pérez Luna et al 2013)

CAPÍTULO 1. ¿Qué es la artesanía?

1.1. Los inicios de la artesanía

La artesanía es una de las actividades más antiguas del ser humano, que surge cuando éste comienza a hacer objetos con sus manos, utilizando materiales de su entorno natural y para cubrir necesidades que primero fueron físicas y, posteriormente, psicológicas o espirituales.

Desde que las sociedades se comenzaron a desarrollar, dentro de sus estamentos siempre se consideró a los artesanos como parte de una estructura social que reconocía también al gobernante, los sacerdotes, los militares, los nobles, los comerciantes y los campesinos.

Los artesanos eran los encargados de elaborar de manera individual los objetos requeridos por la población para su uso cotidiano o ceremonial y, eso sucedió dentro de las diversas civilizaciones existentes a lo largo de la historia, en diferentes áreas geográficas, hasta que, en nuestro caso, en la civilización occidental, los artesanos entraron a un período de artesanía agremiada durante la Edad Media.

Mosquera Aguilar, citando el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* nos indica que:

> La palabra artesano se empezó a utilizar en el año 1440, cuando se tomó del italiano artigiano que a su vez se había tomado como modelo cortigiano (cortesano). Posteriormente en el año de 1490, se comenzó a utilizar la palabra artesanía para dar a entender los objetos que fabricaban estos sujetos. Así los gremios medievales comenzaron a estar compuestos por artesanos y producían artesanías. (Mosquera Aguilar 203)

En los albores de la humanidad, los primeros trabajos artesanales tuvieron que ver con objetos relacionados a la cacería, la agricultura y la supervivencia en general. En etapas posteriores, aparte de la alimentación, se trató de satisfacer necesidades básicas como el vestido, el mobiliario y las casas (la cantería y la albañilería fueron oficios reconocidos durante la Edad Media). La utilización del trabajo artesanal fue cada vez más sofisticada, con aplicaciones no sólo funcionales, sino también estéticas y simbólicas.



IMAGEN 1. Oficios artesanos en la Edad Media. (Aréjula 2017)

En el México Prehispánico, la artesanía alcanzó un grado de diversificación y especialización notable, en la que los artesanos vivían en barrios especializados y los más destacados trabajaban y vivían en el palacio del gobernante. Entre los objetos que se enviaron a Europa como obsequios, existen ejemplos que nos permiten apreciar la riqueza y la belleza de la producción artesanal del Posclásico Mesoamericano. Encontramos textos que describen las obras de orfebres, lapidarios y plumajeros, así como recuentos pormenorizados de materiales, técnicas y procedimientos, siendo el relato más extenso y completo el que describe la producción de obras plumarias en el *Códice Florentino*. (Escalante Gonzalbo 19)

Durante el virreinato, los frailes no se limitaron a la enseñanza del catecismo, sino que también se dedicaron a la enseñanza artesanal como una forma de que los indígenas desarrollaran habilidades que les permitieran ganarse la vida en el nuevo orden. Entre los primeros talleres que se establecieron en los conventos de la región michoacana tenemos los de carpintería, pintura y tejido. (Gonzalbo Aizpuru 47)

Aparte de la utilidad funcional de los objetos artesanales, éstos se convirtieron desde un inicio de la humanidad en manifestaciones culturales de la sociedad que la producía. Juan Acha, citando a Arnold Arnoldow, nos

indica que una definición materialista de la cultura consta de dos partes en estrecha correlación:

a) *La cultura material*, la cual comprende la producción y la distribución de bienes destinados a satisfacer las necesidades de subsistencia material de la sociedad y se identifica con la base material de la misma o con el ser social.
b) *La cultura espiritual,* que involucra la formación y la contextura, el desarrollo y las manifestaciones de la conciencia social de los miembros de la colectividad. Esta cultura contiene la *cultura estética*, la cual a su vez engloba a la *cultura artística* como una de sus partes. (Acha 26)

Para Acha, la artesanía sería una de las manifestaciones de la cultura artística, que junto con el arte y el diseño conformarían tres sistemas de producción estética especializada. Es decir, como parte importante de una cultura, la artesanía contiene aspectos de la cultura material pero también de la cultura espiritual y, eso es lo que lo vuelve tan característico y apreciado.

Existen dos actitudes al momento de relacionarse con la artesanía, hay una visión negativa (y equivocada) que se refiere a ella como "…un saber-hacer mecánico y repetitivo carente de creatividad y a un tipo de objetos [sic] utilitarios producidos de un modo premoderno." (Grisales Vargas 249)

Ahondando en esa visión negativa hacia la artesanía, consideramos el trabajo manual como un tipo de trabajo no calificado o improvisado y, en nuestra cultura se ve como "vil o humilde", algo que aparentemente "no requiere preparación" o, que "cualquiera puede hacer". En la ciudad, asociamos el trabajo hecho a mano con lo mal hecho porque tiene diferentes acabados o por la irregularidad de sus formas. (Jiménez 352)

Sennett menciona que en la Grecia arcaica se compuso el *Himno a Hefesto*, en el que se relata que los hombres aprenden gracias a él oficios ilustres que les permiten salir de las grutas de las montañas para vivir con holgura, en sus propias casas. Al artesano se le reconoce en esos momentos con aprecio y se le identifica como un *demioergos* (*demios*: público, *ergon*: productivo).

Sin embargo, en época posterior, en la Grecia clásica, Aristófanes trata en uno de sus poemas a los alfareros Kittos y Bacchios como bufones estúpidos en virtud del trabajo que realizan. Aristóteles en su Metafísica declara que los arquitectos son más admirables, tienen más conocimientos y son más sabios que los artesanos porque conocen las razones de lo que hacen, y

emplea el término *jeirotejnon*, que significa trabajador manual, para referirse a los artesanos en lugar del término *demioergos.* (Sennett 18)

Tal parecería que una de las razones principales para distinguir al artesano en un sentido negativo sería su incapacidad de explicar el por qué hace las cosas. Sin embargo, esta valoración es injusta y limitada en la medida en que la labor del artesano es mucho más compleja de cómo se le juzga y, que parte de un conocimiento superficial sobre el saber de su oficio.

1.2. Artesanía y saberes

1.2.1. Saber teórico y saber práctico

La artesanía es una actividad que requiere un período de aprendizaje y práctica hasta lograr un nivel de habilidad y/o maestría que le permita al artesano poder vivir de su actividad. Nora Jiménez, en un artículo para el libro *Artesanías y Saberes Tradicionales*, editado por el Colegio de Michoacán, menciona atinadamente que "…el artesano no es una persona improvisada". (Jiménez 351)

Asimismo, la autora menciona tres elementos en la experiencia del *companonnage*[2], una figura de organización del artesanado francés, que considero se puede extender a los maestros artesanos mexicanos: (1) en el conocimiento del oficio existe un cuerpo de saberes (procedimentales, materiales, herramentales y técnicos) que redundan en la capacidad y calidad del artesano y en su aprecio por parte de la comunidad; (2) se dice que su formación es de carácter práctico y se demuestran las habilidades en el *saber hacer* y no en el discurso; y (3) existe una filosofía de perfección

[2] Esta organización tuvo por origen la asociación de trabajadores del mismo estamento o de un estamento análogo para prestarse mutuo auxilio. La palabra compagnon o "compañero" se refiere a aquél con quien se comparte el pan y, en ese sentido, evoca la amistad y la camaradería entre trabajadores. (Jiménez 347)

que rige ese *saber hacer* y que se da en una búsqueda de valores éticos, estéticos y utilitarios.

Desde hace varios años los artesanos mexicanos han denunciado el problema de la pérdida del *saber artesanal* y la dificultad en la transmisión de ese saber debido a la falta de interés de las nuevas generaciones en seguir la tradición, lo que pone en peligro la sobrevivencia de ciertos oficios. El identificar ese saber del artesano es fundamental para reconocer los alcances y la valía de su quehacer y, su comprensión parte de distinguir su relación con la teoría y la práctica.

Una de las acepciones del término *saber* se refiere a la acción de "…adquirir conocimiento de algo", es decir, *sabemos en la medida en que conocemos*. (definición.de 2024)

Históricamente (en la civilización occidental), la separación entre teoría y práctica se da desde la época aristotélica en Grecia, en la que, por la conformación de la sociedad, el trabajo manual tenía una consideración desfavorable y era realizado muchas veces por los esclavos, mientras que los hombres "libres" podían ejercitarse para embellecer su cuerpo y, sobre todo, no tenían que sujetarse a la voluntad de otros.

Pamela Smith resume de una manera muy clara los tres tipos de conocimiento que existían en el esquema aristotélico: (1) episteme, (2) praxis y (3) techné.

La *episteme* o *scientia,* era el conocimiento teórico basado en el silogismo lógico y la demostración geométrica y, a la que se llegaba por inducción. La *praxis* o *experientia*, era el conocimiento de las cosas actuadas o efectuadas, que abarcaban dominios del conocimiento humano como la Historia, la Política, la Ética y la Economía y, era aprehendido a través de la experiencia.

Por último, la *techné*, era el conocimiento de las cosas fabricadas o manufacturadas, involucraba el trabajo corporal, era un conocimiento básico de cómo hacer las cosas y ser productivo. (Smith 17)

La techné era el conocimiento de las artes (que luego fueron mecánicas), entre las que se encuentra la artesanía. Las *artes liberales* eran las que practicaban los hombres libres y que en la Edad Media se convirtieron en la base del conocimiento escolástico. Estaban constituidas por el *Trivium* (gramática, dialéctica y retórica) y el *Quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía). Las *artes manuales o mecánicas* de esa época (la Edad Media) fueron el tejido, la herrería, la guerra, la navegación, la agricultura, la caza, la medicina y el teatro.

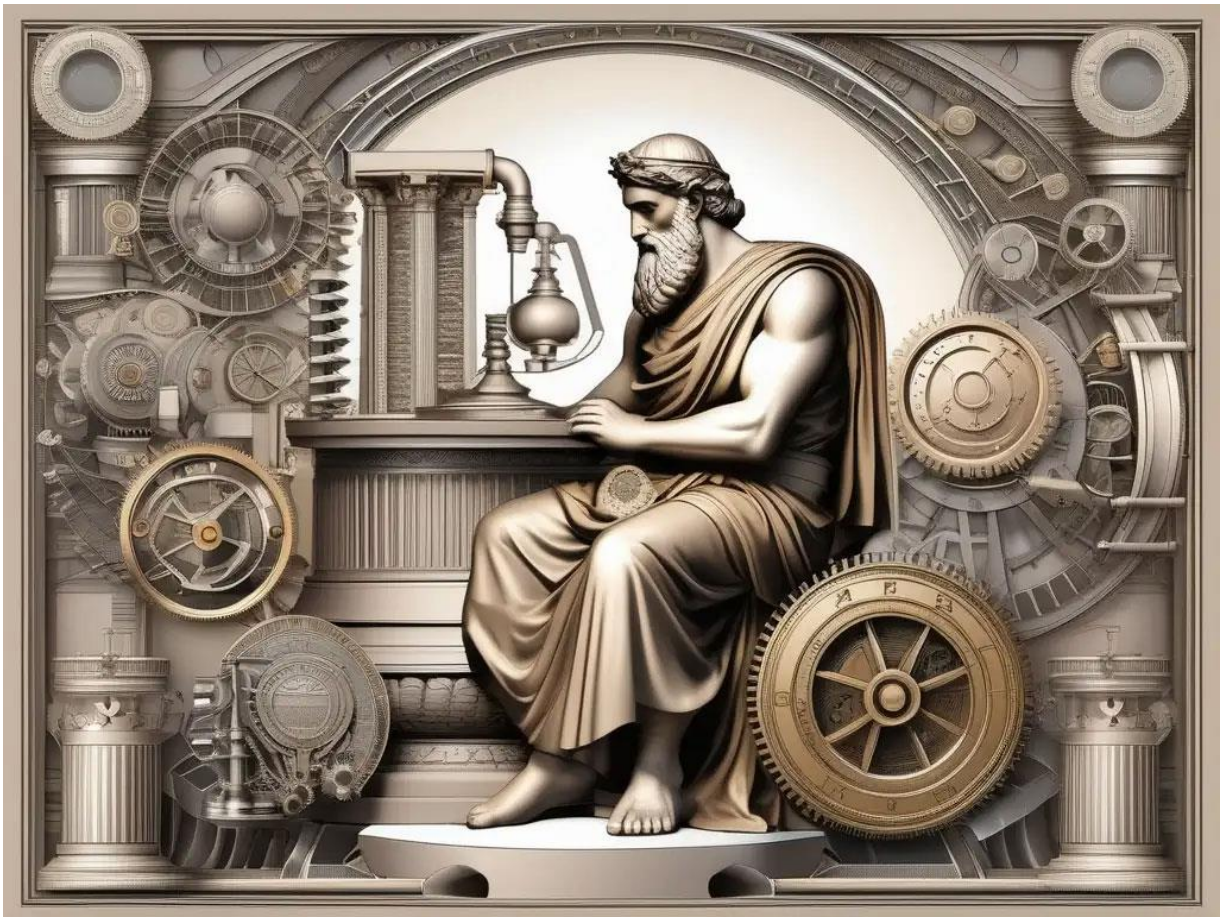

IMAGEN 2. La techné en la antigua Grecia. (antiguagrecia s/f)

En el mundo clásico, la techné adquirió un carácter práctico y la artesanía fue una de las actividades que se caracterizó por transformar la naturaleza (la *physis*), aunque en cierto momento, su saber ya no se consideró un verdadero saber, sino una repetición rutinaria instalada en una tradición que no tenía que ver con la ciencia porque no buscaba la causa de las cosas y, se había convertido en un sistema de habilidades prácticas que no conducían a la innovación. (Olabuenaga 6)

Esta misma autora afirma que la techné es un tipo de conocimiento ligado a lo racional y emparentado con la ciencia porque comparte: (1) su *universalidad*, es decir, el conocimiento de cosas universales ya que sólo este tipo de conocimiento permite predicciones verdaderas sobre casos futuros, (2) su *enseñabilidad*, ya que como todo saber ligado a la inteligencia, conoce las causas y por lo tanto puede ser enseñado, (3) *precisión*, la techné aporta precisión donde antes sólo había vaguedad y, (4) *interés por la explicación*, ya que plantea cuestiones sobre el por qué de las cosas y ofrece respuestas teóricas, o con fundamentación teórica. (Olabuenaga 9)

Con el surgimiento del *método científico experimental*, la techné se va a situar en una posición de subordinación respecto a la episteme (conocimiento teórico), ya que la producción de efectos y cosas reales mediante la techné se convertiría en la prueba de certeza de una teoría, convirtiéndose, por lo tanto, en un medio de validación de esta última.

1.2.2. El saber artesanal

Comparado con el conocimiento científico, el conocimiento del artesano adolece de la capacidad de explicación causal o de teorización y, en ese sentido, su saber no ha sido considerado como un verdadero saber. La

sociedad occidental, históricamente ha dado preferencia al aprendizaje intelectual, y a la actividad artesanal, que se practica primordialmente con las manos, no se le ve con el mismo respeto.



IMAGEN 3. El saber artesanal y su trabajo con las manos. (Espinosa 2020)

El saber artesanal se fundamenta en el *saber hacer*, y esto implica una experiencia corporal que requiere, como ya se ha dicho, el uso de las manos, pero también de los sentidos, el cuerpo, la conciencia, las emociones, la

memoria y, el desarrollo de habilidades suficientes para crear objetos que le permitan un reconocimiento y aprecio de la comunidad en la que el artesano se desenvuelve. Es decir, el saber artesanal se vuelve una actividad mucho más compleja que el sólo manejo de las manos en la medida en que su practicante desarrolla sus capacidades a un nivel de maestría. En ese sentido, es importante aclarar de qué tipo de artesano hablamos, diferenciando si se trata de un individuo con una capacidad básica o mediana, o en su defecto, como es el caso, alguien que ha llegado a un alto nivel de desarrollo en su oficio y, por lo tanto, cubre de manera ideal las características antes mencionadas.

En cuanto a la reticencia en dar explicaciones causales, el problema surge de nuestro prejuicio respecto a la "experiencia" del artesano como una mera repetición mecánica exenta de reflexión y de la sobrevaloración de las habilidades lógico-verbales que el artesano no alcanza a emplear y, que se confunde con el conocimiento. (Jiménez 358)

El artesano suele ser una persona de pocas palabras y muchas veces con una baja escolaridad, pero eso no significa que pueda reflexionar de una manera profunda respecto a su trabajo y pueda hacer aportaciones muy valiosas tanto en lo creativo como en lo técnico.

Delbos y Jorion (citados por Jiménez), en una investigación que realizaron sobre los oficios del mar en los años 80, equiparan el saber empírico de estos oficios con un saber "procedural" y afirman, respecto a su aprendizaje:

a) Que el oficio no se aprende ("no hace falta ser bachiller para hacerlo").
b) Que el oficio se obtiene por roce (que supone la fuerza de la repetición: se nace en ese medio, se aprende viendo, o porque se oye hablar del tema; o porque a fuerza de acompañar a los mayores al trabajo un día se sabe qué hacer y punto).
c) Que el oficio se hace a partir de una memoria (particularmente una memoria negativa condicionada, a propósito de las ocasiones en que se ha recibido

un regaño por hacer algo indebido. En este caso, no hay explicación de cómo hacer, sino reprensión acerca de haber cometido un error).

d) Que la experiencia del trabajo se adquiere en un sentido personal y privado (la experiencia no se comparte, nadie le enseña a otro; de ahí el carácter secreto de algunos golpes del oficio). (Jiménez 360)

Estos autores llegan a la conclusión de que, en el proceso de adquisición de un oficio, lo que se transmite no es un *saber* sino un *trabajo* (una forma específica de él).

El saber artesanal está ligado con la manera en que este saber se transmite, Jiménez, citando al investigador social francés Francois Sigaut, menciona que si relacionamos este proceso al trabajo, resulta que una cantidad de habilidades esenciales sólo pueden ser inculcadas en el proceso de producción mismo. Por lo tanto, son propiedad de los trabajadores experimentados y sólo a través de ellos pueden ser pasados a otros, mediante un contacto entre este trabajador y el aprendiz. En este proceso, el aprendizaje es un contrato privado en donde el aprendiz no tiene garantizado su acceso al saber, sino que tiene que ganárselo o negociarlo y, sólo lo hará si se gana un espacio de confianza del maestro. Para terminar, el aprendiz parte de una posición modesta en la cadena productiva, tiene que aprender por sí mismo y trabajar productivamente. Como resultado obtiene no sólo una profesión, sino un sistema de valores, una tradición, una identidad y, en último término, una forma de vida. (en Jiménez 362)

1.2.3. Saber tácito

En cuanto a la relación entre teoría y práctica en el siglo XXI, una referencia interesante aplicable al saber artesanal es el artículo *Saber y conocimiento: Una aproximación plural* de Horacio Manrique Tisnés (2008), quien al plantear una diferencia epistemológica entre la filosofía y la psicología

establece cuatro propuestas: (1) la filosofía es una disciplina esencialmente teórica y, como consecuencia, con pocas aplicaciones prácticas, en tanto que en la psicología aparece más explícitamente una intención práctica, aunque también se presenta una intención teórica; (2) la filosofía es más que una actividad teórica, una forma de vida, una actitud, un *ethos*, mientras que la psicología es más una disciplina o profesión; (3) se puede o se debe presentar una dialéctica entre teoría y práctica, es decir, un diálogo en el que estos dos elementos están *modificándose mutuamente* y, en el mismo sentido que Manrique Tisnés, Ramírez (1991) plantea que esta relación dialéctica entre teoría y práctica va a ser la característica esencial del método científico; finalmente, Manrique Tisnés menciona que (4) la realidad se compone de diversos niveles emergentes que son el producto de la evolución, lo *emergente* se relaciona con la formación de niveles de realidad superiores que tienen sus propias leyes y no pueden ser explicados por las leyes del nivel precedente. Según Manrique, esta propuesta abre el camino para el desarrollo de las teorías de la complejidad, las cuales buscan estudiar los fenómenos en su propio nivel sin ser reduccionistas. (Manrique Tisnés 2008)

En la cuarta propuesta, mencionada en el párrafo anterior, la distinción entre teoría y práctica se vuelve un recurso para el análisis, en el que la teoría implica a la práctica y viceversa, y la armonía se concibe como una justa proporción o articulación adecuada de elementos.

El punto culmen sería la teoría practicada o la práctica teorizada, en que la vida de un ser humano, su práctica existencial, está atravesada por las teorías que ha ido incorporando a lo largo de su vida. (Ramírez 1991)

Según Manrique, esta propuesta busca integrar más áreas de la vida del ser humano, lo que posibilita una mayor fecundidad en las investigaciones y favorece el pluralismo y la transdisciplinariedad, al extender la investigación

a lo que Max-neef refiere como diferentes niveles de realidad (transdisciplinariedad fuerte) o diferentes niveles de organización (transdisciplinariedad débil). (en Manrique Tisnés 92)

Polanyi (1967) aborda el tema de lo emergente a partir del *saber tácito* (*tacit knowing*), el cual define como un conocimiento que no podemos comunicar ni determinar y el cual se refiere *al saber no racional, no proposicional, no consciente y no exacto.* El saber tácito es planteado como una reacción al conocimiento científico, que, en aras de lograr un conocimiento objetivo, buscaría eliminar los elementos personales de dicho conocimiento, pero apuntaría, como consecuencia, a la eliminación de todo conocimiento.

Esta perspectiva nos permite analizar la relación entre la teoría y práctica que se da en la artesanía de una manera más amplia y, en la que el saber científico no es el único saber válido, por lo que si planteamos el saber artesanal como una forma de saber tácito, podemos comprender que este saber no es racional, proposicional, consciente, ni exacto, sin embargo, tiene una trascendencia como los seres humanos que la trabajan.

La propuesta de Polanyi sobre el saber tácito que presentó en su libro *The Tacit Dimension* (1966), fue retomada más recientemente por la red de investigadores TACK, quienes se han centrado en la educación de la arquitectura y que presentan en el libro *The Tacit Dimension: Architecture Knowledge and Scientific Research* (2021), interesantes exploraciones derivadas de sus planteamientos.

En esa publicación, Lara Schrijver, quien es además la editora, plantea una perspectiva basada en habilidades (*skill-based perspective*) en la dicotomía experimental de pensar y hacer, en la que la ejecución real y la práctica de larga duración permiten desarrollar un conocimiento encarnado (*embodied knowledge*) (Schrijver 10), que Polanyi denomina *esfuerzo inteligente*

(*intelligent effort*) y, que permite enlazar los principios teóricos y el desempeño integrado de una actividad.

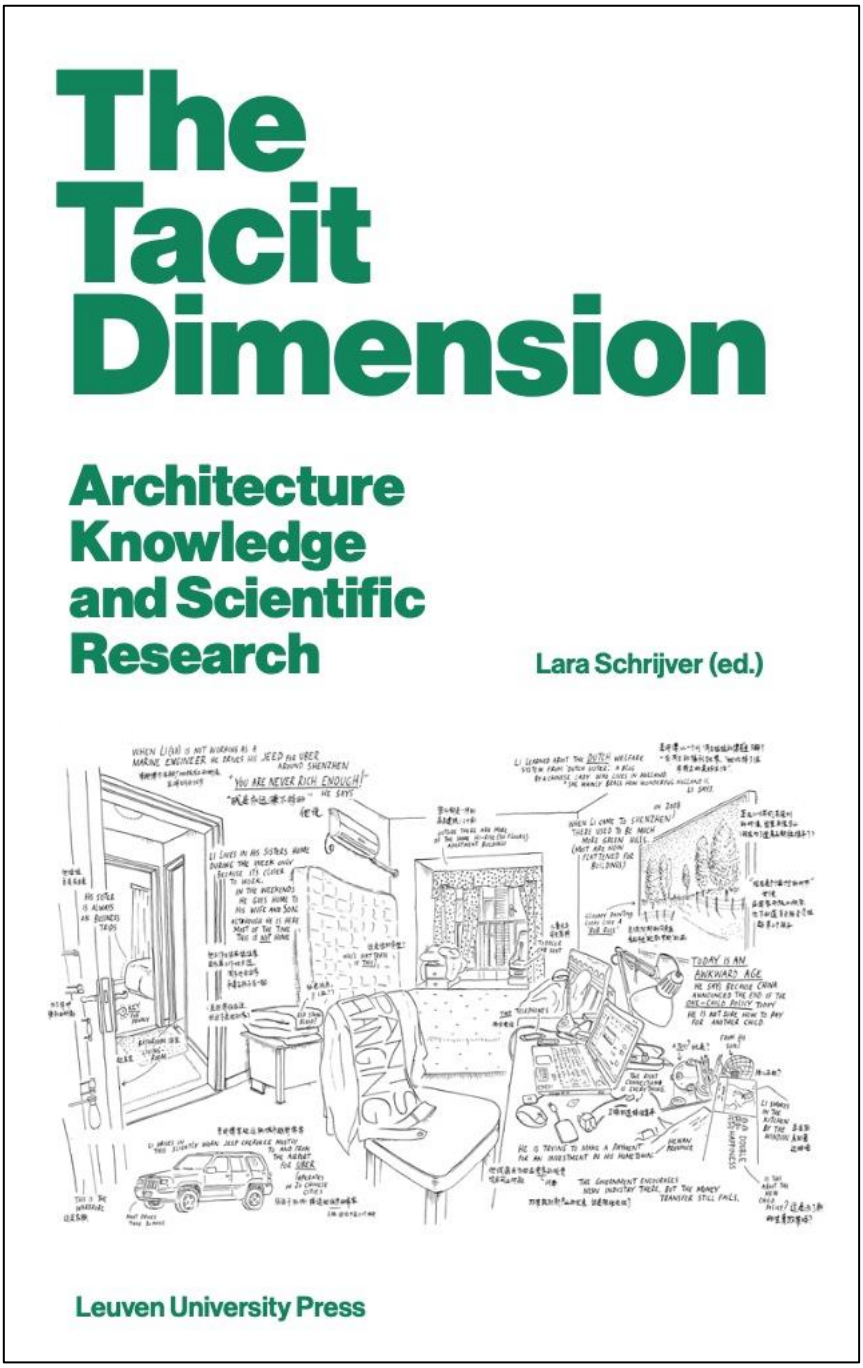

IMAGEN 4. El conocimiento tácito. (Schrijver 2021)

Lo anterior remite a los conceptos de Ryle (1946) de *conocer éso* (*knowing that*) y *conocer cómo* (*knowing how*), en la que la primera se refiere a la comprensión intelectual (conocimiento teórico) y la segunda al desarrollo de las habilidades prácticas (conocimiento práctico). Estos conceptos son anteriores a Polanyi y son en los que él se basa inicialmente para desarrollar su propuesta de saber tácito.

En la relación entre *conocer éso* (*knowing that*) y *conocer cómo* (*knowing how*), existe una naturaleza acumulativa del conocimiento que se construye a través de las actividades, es decir, a través de la repetición, y es Polanyi quien propone que existen diferentes etapas en la adquisición de conocimientos y en el desarrollo de habilidades prácticas y, por lo tanto, la existencia de diferentes niveles de *expertise* o pericia, que pasa desde un nivel básico hasta que la automatización permite enfocarse en el perfeccionamiento de la actividad. (Schrijver 11)

1.3. Definiendo el concepto de artesanía

1.3.1. Diferentes teorizaciones acerca de la artesanía

A lo largo de esta investigación se han encontrado diferentes versiones de lo que es la artesanía, cada definición varía de acuerdo con el campo disciplinario desde el que se ha estudiado, de tal manera que la definición refleja, respectivamente, su objeto de estudio, sus visiones y fortalezas, pero también, sus intereses, prejuicios y limitaciones.

De los escritos encontrados en artículos, libros y tesis, existen estudios desde la antropología, la etnología, la cultura, el arte popular, la economía, la semiótica, la educación y, el diseño, entre otros.

Asimismo, Mosquera Aguilar (1994), en un texto patrocinado por la Asociación Mexicana de Población y titulado *Una reflexión sobre el concepto*

de artesanía, nos indica la dificultad en definirla y, partir de hacer una reseña histórica breve pero muy completa de su desarrollo en México desde la Colonia hasta 1984, la ubica en el siglo XX como una industria y, por lo tanto, como un sector económico identificado por el Estado.

Aunque durante estos años (y hasta la fecha), diversos teóricos han tratado de señalar las características generales de los objetos creados artesanalmente, parecería que no hay un acuerdo entre ellos, ya que cada definición suele variar una de otra, aunque existan elementos o características que se repiten.

En el texto ya mencionado de Mosquera, este autor agrupa los escritos que él ha encontrado sobre artesanía en tres grandes grupos, esta clasificación, bastante ordenada y clarificadora, servirá como el modelo base para ubicar las definiciones más representativas sobre artesanía para este estudio.

1. Calificación por el gusto personal.
2. Conservadores e innovadores de la artesanía.
3. Teorizaciones respecto al concepto de las artesanías y su lugar en la sociedad.
    a. Definiciones mostrativas
    b. Estudios simbólicos
    c. Arte contra artesanías
    d. Análisis económicos
    e. Respuesta popular a la pobreza

TABLA 1. Posiciones teóricas sobre el estudio de las artesanías. (Mosquera Aguilar 1994)

1.3.1.1. Calificación por el gusto personal

Esta manera de definir las artesanías parte de un criterio subjetivo y arbitrario, en el que la persona que ejerce este criterio, ya sea el comprador selectivo de una obra artesanal, un funcionario en una actividad de promoción y apoyo a las artesanías, un investigador haciendo un estudio

sobre el tema o, una persona de la comunidad calificando una pieza artesanal en una feria o un concurso, recurre a su gusto personal, debido al conocimiento y experiencia que pueda tener acerca de la elaboración y calidad de una artesanía y, confía por eso, en su capacidad para distinguir una obra bien elaborada de otra que no lo es. Según Mosquera, las personas que subrayan lo subjetivo se erigen en árbitros estéticos y dicha autoridad no deja de ser un reflejo en su posición de clase.

1.3.1.2. Conservadores e innovadores de las artesanías

En esta categoría se encuentran, por un lado, los que se niegan a introducir nuevas técnicas de producción en las artesanías y, por el otro, los que abogan y promueven por su introducción, en ambos casos, buscando el beneficio de los artesanos.

En 1940, durante el *I Congreso Indigenista Interamericano* que se celebró en Pátzcuaro, Mich., los representantes de los diversos gobiernos latinoamericanos llamaron a promulgar leyes en favor de las artes indígenas[3].

En México, la celebración del congreso de Pátzcuaro permitió que se plantearan iniciativas posteriores para el apoyo de la industria de las artesanías, a partir de connotados intelectuales como Manuel Gamio, quien en 1942 señalaba:

> " …que los indígenas eran base de la nacionalidad por lo que se les debía mejorar las condiciones de vida, económicas y sanitarias. Así como ser asesorados científicamente para recibir aportes de la cultura moderna." (en Mosquera Aguilar 211)

[3] En 1951, Alfred Metraux veía la necesidad de explicar la sustitución de "arte indígena" por "arte popular" para evitar el sentido peyorativo de la palabra indígena (citado por Mosquera 209).

También tenemos a Alfonso Caso, quien diseñó criterios para la promoción gubernamental de las artesanías y en su artículo *La protección de las artes populares* (1942) afirma que "…el arte popular es producto espontáneo del pueblo mexicano por lo que debía protegerse y mantener su autenticidad". (Caso 1982)

Cabe hacer notar la posición del Dr. Atl respecto a las artesanías, quien afirmaba que las industrias indígenas de ningún país podían transformarse ya que "…ellos son un producto de manera tan peculiar, tan íntimamente ligado a la idiosincracia de sus productos, que el tocarlos es destruirlos." (Dr. Atl 36)



IMAGEN 5. Mural *Geografía del Arte Popular*, Museo de Arte Popular (MAP). (Covarrubias 1947)

Por lo anterior, el Dr. Atl consideraba al mercado como corruptor de la artesanía. Asimismo, Caso advertía de la producción en gran escala, que provocaba que los artículos perdieran sus características populares, así como por la introducción de ideas y motivos extraños entre los productores, vendedores y compradores. (Caso 1982)

El problema con este posicionamiento es que se condenaba a los productores artesanales al inmovilismo y la imposibilidad de un cambio, que también podría ser favorable en términos de condiciones de trabajo y desarrollo económico.

Un argumento para no favorecer el cambio en la artesanía era que se producía un fenómeno de aculturación que la terminaba empobreciendo en los valores que la conformaban. Se establecía entonces el dilema de mantener viva una tradición o, fomentar el desarrollo y bienestar de sus participantes.

Caso se enfrentó a quienes argumentaban falta de belleza en muchas artesanías (una posición muy subjetiva de los que lo hacían), y la resolvió a través de definir a las artesanías como artes populares, ya que el trabajo artesanal no era exclusivo de los indígenas y para ello menciona:

> [Son] arte popular aquellas manifestaciones estéticas que son producto espontáneo de la vida cultural del pueblo mexicano; las obras de arte en las que el artista manifiesta su inspiración y por su técnica que es un portavoz del espíritu artístico del pueblo. (Caso 67)

Al definirlo de esta manera cualquier trabajo espontáneo era bello porque era mexicano, por lo que todo trabajo de arte popular debía ser protegido y, en los hechos, cualquier actividad productiva de los pobres debía ser apoyada. (Mosquera Aguilar 212)

1.3.1.3. Teorizaciones respecto al concepto de artesanía

Ante la subjetividad de muchos de los enfoques respecto al tema de la artesanía, surgió la necesidad de teorizar por caminos diferentes, buscando esclarecer no sólo el concepto, sino también el lugar que ocupaba dentro de la sociedad. Estas teorizaciones abarcaban: (a) definiciones mostrativas, (b) estudios simbólicos, (c) arte contra artesanía, (d) análisis económicos, y (e) respuesta popular a la pobreza.

a. Definiciones mostrativas

Bajo este criterio, la definición de artesanía se realizó identificando sus objetos, es decir, a través de un inventario de productos artesanales, como fue el caso de uno de los primeros trabajos con este enfoque, realizado por Cuauhtémoc Suárez Grajales, en relación a la artesanía y pequeña industria de Chiapas. (Suárez Grajales 1967)

Se llegó a decir que para promover la artesanía primero había que hacer un inventario. Se llegaron a realizar clasificaciones de los objetos artesanales, casi siempre en catálogos bien ilustrados, siendo los términos mayólica, textilería, lapidaria, madera, cestería, laudería, plumería, y otros, el marco en el que aparecería la artesanía. (Mosquera Aguilar 215)

Como antecedente, en 1946, Torres Bodet se manifestó por este sistema clasificatorio del arte popular al indicar que los estudios debían ser catálogos de productos, en los que no se debía considerar el verso, la prosa y la música porque eran materia del folklore.

b. Estudios simbólicos

Según Mosquera, algunos de estos estudios se ocupan de señalar los múltiples significados de los objetos artesanales, mientras que otros, a partir de los mismos, buscan efectuar una crítica de la cultura.

Entre los primeros tenemos el de José Tudela de la Orden (1968), interesado en las artesanías de las colonias españolas (América y Filipinas), quien hizo una clasificación con los siguientes grupos: (1) lo que une al hombre con su dios, (2) lo que recuerda y celebra a los muertos, (3) lo que se emplea para trabajar, (4) lo que se lleva puesto, (5) con lo que se divierte el hombre, (6) lo que utiliza en su casa, y (7) lo que adorna su casa.

Otro de los estudios en esa línea, y citado por Mosquera, es el de Nelson Graburn, quien en su articulo *Art an Pluralism in the Americas* plantea considerar el papel social del arte indígena en cuanto al uso de los objetos artesanales, dentro de su grupo étnico y su "refuncionalización" por la sociedad nacional.

En cuanto a los segundos, García Canclini en su libro *Las culturas populares en el capitalismo* (1982) señalaba cuatro tipos de consumo artesanal: (1) *el práctico*, dentro de la vida cotidiana, (2) *el ceremonial*, ligado a las actividades religiosas o festivas, (3) *el suntuario*, que sirve de distinción social, y (4) *el estético o decorativo*, que sirve para adornar, en particular las viviendas.

García Canclini ubica la producción artesanal como una industria cultural dentro de la economia capitalista y menciona que: "Las artesanías, por lo tanto, son y no son un producto precapitalista". (García Canclini 1982 104)

Para este autor, las clases dominantes rompen la unidad de la circulación de bienes desde la producción, lo que provoca que las artesanías sufran una metamorfosis:

> …en la primera, prevalece el valor de uso para la comunidad que la fabrica, asociado al valor cultural que su diseño e iconografía tienen para ella; en la segunda predomina el valor de cambio del mercado; en la tercera, el valor estético (cultural) del turista, que lo inscribe en su sistema simbólico diferente -y a veces enfrentado- al del indígena. (García Canclini 1982 121)

En los años 90, García Canclini en su libro *Culturas híbridas* (1990) plantea que lo popular se promueve como una puesta en escena en la que tres corrientes son las protagonistas: el folklore, las industrias culturales y el populismo político.

c. Arte contra artesanía

Mosquera parte de la propuesta generada en 1967 por el *Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad San Carlos de Guatemala* para estudiar la cultura popular, por lo que la artesanía se constituyó en un objeto de atención desde un principio.

Se hizo una diferenciación entre *arte popular* y *artesanía* en el que el primero, se definió como un oficio personal y doméstico, aprendido en casa, ajeno a la producción organizada, con materiales fáciles de conseguir, herramientas simples y producción de objetos únicos; mientras que el segundo, implicaba taller, división del trabajo, una relación maestro-aprendiz y fabricación en serie.

Se clasificó a los artesanos como: (a) de tiempo completo, propietario de taller y que entrega su producción a un intermediario, (b) el que completa sus actividades agrícolas con artesanía y abastece a un intermediario, y (c) el productor comerciante que vende a mayoristas y al público. (Díaz Castillo 1968)

Cabe aclarar que las definiciones que se presentan en este apartado no corresponden a otras que se plantean más adelante y que serán las

utilizadas para la presente investigación, pero son una importante referencia que deben ser conocidas (ver apartados 1.3.2, 1.3.3 y 1.3.4).

Asimismo, la relación arte contra artesanía que aquí se presenta está basada en la clasificación de Mosquera y, dicha relación se estudia con mayor detalle y profundidad más adelante en este capítulo, basado en este caso, en un texto de Juan Acha en el que se plantea una relación *artesanía arte-diseño* (ver el apartado 1.3.5).

d. Análisis económicos

A continuación, se mencionan una serie de estudios citados por Mosquera, que se realizaron acerca de los procesos de producción del artesano en el continente americano, que incluía su situación económica y buscaban orientar las medidas de mejoramiento económico del sector.

Algunos estudios, como el de D. J. Allan en 1941, señalaba que la industria de las pieles ayudaba a la rehabilitación de los indígenas de Canadá; el de Pedro Armillas, que al visitar el pueblo de Olinalá en 1949, analizó las condiciones de producción para mejorar la venta de artesanías; y, el de Carlos Incháustegui, sobre los problemas de comercialización de los productos artesanales de los mazatecos. (en Mosquera Aguilar 219)

Mosquera menciona que en los años 70 del siglo pasado se elaboraron numerosos planes para crear empresas de comercialización de artesanías. Otros estudios relacionaban el sistema socioeconómico del artesano con su capacidad de producción, como es el caso de Aníbal Buitrón en Ecuador o, el de Joseph B. Casagrande, quien utilizó un enfoque ecológico en la sierra ecuatoriana y señalaba la producción artesanal como una de las estrategias adaptativas.

Una referencia interesante acerca de la situación económica de los artesanos es la de Sol Tax, antropólogo estadounidense, quien en 1964 publicó el libro *El capitalismo del centavo* en el que planteaba que los campesinos del Lago Atitlán en Guatemala, conocían perfectamente las leyes del mercado y el funcionamiento de la economía global. (Tax 1964)

Otros investigadores, como Joseph E. Grimes (1961), siguiendo estas ideas, estudiaron a los artesanos huicholes de Guadalupe Ocotón, Nayarit, apuntando su situación económica y, Kjell I. Engel (1977) refiere que una comunidad de alfareros conocía la fluctuación de precio, las leyes de mercado y el medio económico. También, otros estudios fueron exhibiendo, al paso del tiempo, la pobreza del artesano, así como la explotación que sufrían al comercializar sus productos. Se mencionan trabajos de Papousek (1957) en Temascalcingo, Estado de México; Medina (1972), en Panamá; Ebersole (1968), en Perú; y Joaquín (1982), en Chilchota, Michoacán, denunciando diferentes situaciones en ese sentido. De tales estudios y el de Lise y Pietri (1964), se señaló que la artesanía era una forma de subempleo. (en Mosquera Aguilar 219)

En 1976, varios autores introdujeron reflexiones marxistas en sus análisis económicos de las artesanías. En Guatemala, Antonio Erazo Fuentes estudia el valor de uso de las artesanías en las relaciones de producción y, en México, Victoria Novelo (1976), con su obra *Artesanías y capitalismo en México*, refiere desde el estructuralismo marxista las razones del Estado para promover las artesanías, mencionando un proyecto industrial que generara divisas, sustituyera importaciones y creara fuentes de ingreso para las familias rurales. (Novelo 1976)

Más adelante, Novelo indicaría que en países como México, no existe una oposición entre industria y artesanía, como sucede en Inglaterra y presenta cuatro formas de producción artesanal: (1) familiar (a veces mezclada con

trabajos agrícolas), (2) el pequeño taller con obreros, (3) el taller individual y, (4) la manufactura. En el consumo, presenta una *esfera baja*, que refiere al consumo popular de artículos que tienen precios más bajos que los productos industriales y, *esfera alta*, con consumidores de altos ingresos que privilegian la estética sobre la funcionalidad.

El problema que plantea Novelo y es central al tema artesanal, es que la artesanía conforma la identidad nacional, pero el productor vive en la pobreza. (Mosquera Aguilar 222)

e. Respuesta popular a la pobreza

Es una triste contradicción que en los estudios económicos sobre la artesanía se reconozca, por un lado, el valor cultural y estético, la tradición y la identidad nacional allí representadas, y, por el otro, las condiciones precarias y de pobreza en la que viven sus participantes.

En 1981, Garay Castillo y Medina Pérez propusieron abandonar la posición que ellos denominaron "culturalista" hacia la artesanía, que aislaba su sector productivo de otros sectores económicos.

Estos autores señalaron que los artesanos buscaban solucionar sus problemas de desempleo por la insuficiencia de acumulación de otros sectores, es decir, por la ausencia de otras opciones laborales y, que la solución consistía en cómo apoyar el crecimiento del sector artesanal.

Asimismo, identifican como unidades de producción artesanal (UPAs) a aquellas que tienen baja composición orgánica de capital con relación al conjunto del sector productivo y hacen una clasificación de las mismas en: (1) individuales y familiares, (2) mixtas y, (3) empresariales. (Mosquera Aguilar 222)

Este tipo de estudios considera el trabajo artesanal como una ocupación productiva con mínimos requerimientos de inversión y con un uso intensivo de mano de obra.

1.3.2. Algunas definiciones relevantes sobre el concepto de la artesanía

Entre las definiciones sobre el concepto de artesanía que se han considerado relevantes para la presente investigación tenemos tres grupos: (1) las elaboradas desde diferentes áreas de conocimiento y por diferentes autores (antropología, cultura, economía, arte o diseño), (2) las de autores reconocidos en el ámbito de las artesanías y, (3) las de instituciones representativas o relacionadas al ámbito de las artesanías (UNESCO, FONART). Estas definiciones no pretenden ser exhaustivas abarcando todo el panorama de las artesanías, pero sí representativas de sus principales características y se presentan en la tabla 2.

La primera definición que se presenta es la de Richard Sennett, sociólogo norteamericano, quien en su libro *El Artesano* propone una definición muy sencilla y que puede extenderse a otras actividades inmersas en la cultura material, ya que se refiere a "…la habilidad de hacer las cosas bien". (Sennett 12)

Ésta es una definición muy abierta e implica que, cualquier actividad puede ser considerada como artesanal "si se hacen las cosas bien", lo cual, por otro lado, puede ser muy discutible por ser tan general.

Entre las múltiples definiciones que podemos encontrar en internet se presenta la siguiente, localizada en el sitio web arquitecturapura.com y que contiene elementos que se repiten en las demás definiciones, como son el trabajo manual no industrializado, el uso de materia prima natural, una

función utilitaria o artística y, que se identifica con la cultura popular. (arquitecturapura.com 2024)

Unas definiciones más específicas son las de Silvana Navarro-Hoyos (2016), quien ubica las artesanías como parte de la industria cultural, planteando definiciones de la Dirección General de Política de la Pyme de España que van desde la perspectiva tecnológica, a la antropológica y a la cultural.

Asimismo, Herrera presenta la clasificación de artesanías del Centro de Investigación Artesanal de Colombia, que las clasifica como: (1) artesanía indígena, (2) artesanía de tradición popular, y (3) artesanía contemporánea o neoartesanía. (en Navarro-Hoyos 7)

Adolfo León Grisales Vargas menciona algunos aspectos negativos relacionados al concepto de la artesanía, ya que a veces se le considera un saber-hacer repetitivo y carente de creatividad, aunque en su acepción positiva se le identifica con objetos hechos a mano, que tienen una dimensión estética y, una carga de identidad cultural. (Grisales Vargas 249)

Como parte de las industrias creativas y relacionadas al diseño, se presenta la definición de artesanía que fue adoptada para el Simposio UNESCO/CCI "La Artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera", que se realizó en Manila, Filipinas del 6 al 8 de octubre de 1997. En esta definición destacamos que la naturaleza de los productos artesanales se basa en sus características distintivas como pueden ser las utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y, significativas religiosa y socialmente. (UNESCO/CCI 1)

Tal vez una de las definiciones más completas y elaboradas por un equipo de expertos sobre el tema, es el del Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad de FONART, que en 2014 presenta su definición como parte del *Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad*, y que destaca

porque toca prácticamente todos los temas relacionados con la artesanía. (FONART Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad 14)

Por último, una definición imbuida de una visión crítica por su autora, la antropóloga Victoria Novelo, nos habla de un proceso de trabajo artesanal como el repertorio, cambiante, de reglas de un oficio fundamentalmente manual, que requieren del artesano cualidades físicas e intelectuales, así como hábitos culturales. (Novelo 2015 29)

Definiciones de Artesanías
"Artesanía" designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. (Sennett 12)
La artesanía es el arte y técnica de trabajo manual no industrializado, realizado por artesanos, utilizando materia prima natural o la producción de un artesano. Está destinado a un tiempo utilitario y artístico. Pero con la mecanización de la industria el artesano es identificado como el que produce objetos pertenecientes a la llamada cultura popular**.** (arquitecturapura.com 2024)
Tecnológica: Esta aproximación lleva a una definición que incluye actividades de carácter fundamentalmente manual y con cierto sentido artístico. **Antropológica:** Desde esta perspectiva, cabe entender por artesanía toda actividad, retribuida o no, que no haya sido afectada por los principios de especialización, división y mecanización del trabajo. **Cultural:** El concepto artesanía se confunde con el de "arte popular", entendido como aquel conjunto de actividades productoras, de carácter esencialmente manual, realizadas por un solo individuo o una unidad familiar, transmitidas por tradición de padres a hijos y cuyos productos, generalmente de carácter anónimo, están destinados a la cobertura de necesidades concretas. (Navarro-Hoyos 4)
El concepto de artesanía, en su acepción más amplia y frecuente, suele hacer referencia a un saber-hacer mecánico y repetitivo carente de creatividad y a un tipo de objetos utilitarios producidos de un modo premoderno. Sin embargo, hoy lo más usual es entenderlo en relación con un tipo de objetos, hechos a mano, que tienen una dimensión estética y una carga de identidad cultural, como los que se comercian

en las "Ferias de Artesanías" y están destinados fundamentalmente a la decoración. (Grisales Vargas 249)
Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente. (UNESCO/CCI 1)
Es un objeto o producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos, auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas. La materia prima básica transformada generalmente es obtenida en la región donde habita el artesano. El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite al artesano crear diferentes objetos de variada calidad y maestría, imprimiéndoles, además, valores simbólicos e ideológicos de la cultura local. La artesanía se crea como producto duradero o efímero, y su función original está determinada en el nivel social y cultural; en este sentido, puede destinarse para el uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario, o bien, como implemento de trabajo. En la actualidad la producción de artesanía se encamina cada vez más hacia la comercialización. (FONART Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad 14)
…entiendo el proceso de trabajo artesanal como el repertorio, cambiante, de reglas de un oficio fundamentalmente manual, que requieren del trabajador, el artesano, un conjunto de cualidades físicas e intelectuales y una suma de hábitos culturales que incluyen el conocimiento íntimo de los materiales y las herramientas, las maneras de hacer las cosas con destrezas y habilidades desarrolladas por experiencia y hábito, además de talentos creativos y, a veces, virtuosismos en la creación de estilos. (Novelo O. 2015 29)
El artesano es la persona que proyecta, define y produce objetos utilitarios de gran valor estético, aplicando técnicas tradicionales y procesos modernos. (Escuela de Artesanías INBAL 2024)

TABLA 2. Diferentes definiciones sobre las artesanías.

1.3.3. Algunas definiciones sobre artesanía desde la visión de los artesanos

De las múltiples fuentes consultadas, la mayoría presenta definiciones de los especialistas en el tema pero en pocas ocasiones podemos encontrar la versión de los mismos artesanos, dicho con sus propias palabras, acerca de su actividad de vida: la artesanía.

En el artículo *Tejiendo la vida*, la investigadora Diana Isabel Mejía Lozada menciona que en la cultura nahua de la Sierra de Zongolica, Ver., no existe el término artesanía, ni el de artesana o artesano, por lo que para el caso de su estudio, que trata de las artesanas de telar de cintura, se utiliza el término autóctono *nihkiteh* o *nihkitl* (tejedora) para identificar dicha actividad específica y, cuando se llega a utilizar la palabra artesana, ésta conlleva una asociación con los programas gubernamentales para su promoción. (Mejía Lozada 108)

En otros momentos, los artesanos llegan a nombrar su actividad relacionándolo con su trabajo, como es el caso del Sr. Pedro Hernández Carlos, quien en una entrevista que se le hace por parte del Museo de Artes Populares, menciona la actividad que realiza como artesano de barro vidriado y la denomina "mi quehacer". (Hernández Carlos 0:17)

Concerniente a esta modalidad de identificación, a los artesanos de Santa Clara del Cobre, localidad famosa por la artesanía que se produce en ese material, se les llama "cobreros". (Sales Heredia 41)

Otra manera de entender la artesanía nos lo da Ana Karen Allende, quien se dedica a hacer muñecas de trapo y quien dice: "…la artesanía no es sólo un objeto; es un portador de símbolos, es una puerta que nos lleva a conocer la cultura que está detrás de ese objeto". (Sales Heredia 56)

Óscar Barrientos, artesano que vende en el Mercado de la Ciudadela, en la Ciudad de México nos dice que para él la artesanía "…es una técnica que busca replicar trabajos manuales que se han aprendido de generaciones anteriores, …que generalmente tienen un uso en el hogar, un uso personal, …es un arte, se ve bonito, …todo tienen una finalidad, un poncho, una cobija, es un mantel de mesa, es algo más manual, es hecho por técnicas tradicionales y tiene un uso" (Barrientos 46)

La maestra Patricia Elías González de la Escuela de Artesanías del INBAL nos dice que "…es algo que empezamos desde nuestra mente, empezamos a idear, vamos plasmándola en un boceto… …yo creo que ahí empieza mi artesanía,… … A lo mejor no es nada nuevo, nada innovador, pero son ideas que van saliendo… …de una idea ya un poco trabajada, irla plasmando y que mis alumnos vean que no saco copia del Internet." (Elías González 80)

El maestro Raymundo Guzmán Juárez nos dice que para él la artesanía "…tiene una fundamentación muy especial en la parte del ser humano… …Para mí es una disciplina en la que tiene que ver mucho lo artístico pero no es lo fundamental. Yo creo que lo fundamental es el trabajo, el trabajo duro, el trabajo en taller… …El trabajo con disciplina, con empeño… …el estar con el material en constante relación… …todo el tiempo haciendo,… …trabajando con las manos, con el intelecto, y con la parte también estética". (Guzmán Juárez 51)

Para la maestra Blanca Margarita Sánchez Torres la artesanía "… es algo de cualquier material, elaborado con cualquier material, realizado con las manos, pero yo siento que lleva algo de la persona…". (Sánchez Torres 120)

La maestra María Beatriz Rodriguez Márquez dice que el sentimiento es algo que caracteriza a las artesanías, "…ese sentimiento que uno da a esa pieza que está haciendo,… …el sentimiento en la artesanía es la diferencia en relación a las piezas que se hacen industriales". (Rodríguez Márquez 123)

Como se podrá observar, existe una gran variedad de descripciones sobre la artesanía que surge de la complejidad y la diversidad de escenarios en los que ésta se lleva a cabo, ya que puede ser realizada por artesanos de las comunidades originarias, artesanos tradicionales mestizos de zonas rurales, artesanos urbanos o, maestros artesanos, por lo que existen diversos origenes e identidades, niveles de habilidad y reconocimiento, cosmovisiones, intereses y actitudes. Asimismo, existe una gran diferencia en la percepción de su oficio si se es artesano o artesana, sobre todo en las comunidades originarias, que redundan en las condiciones de su trabajo.

Siendo la versión de los artesanos sobre la artesanía un tema que no se ha abordado lo suficiente, sería interesante la realización de estudios posteriores que profundicen sobre el mismo.

1.3.4. Hacia una definición compleja de la artesanía

Ante la diversidad de definiciones sobre la artesanía, que tienen constantes pero también diferencias importantes, se ha decidido presentar una lista de los elementos que pueden considerarse los más representativos.

Características de las Artesanías
• No sigue los principios de la industrialización, es decir, la especialización, la división y la mecanización del trabajo. • Equivalente al "arte popular". Es una forma de arte tradicional. • Es una forma de trabajo manual o que utiliza herramientas manuales o mecánicas, pero en el que la contribución manual es el componente más importante. Sigue formas de producción ancestrales y en la mayor parte herramientas poco sofisticadas. • Realizado individualmente o en una unidad familiar. • Transmitidos por tradición de padres a hijos. • Generalmente son de carácter anónimo. • Los objetos artesanales son de una variada calidad y maestría. • Pueden ser duraderos o efímeros. • Se producen en pequeñas cantidades. • Son una fuente primordial de ingresos del artesano. • Se considera una forma de industria cultural.

• Utilizando materiales de la región o de recursos sostenibles (predominantemente). • Cubren necesidades concretas de los compradores. • Uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario o implemento de trabajo. • Reflejan valores simbólicos e ideológicos de la cultura local.

TABLA 3. Características de las artesanías.

Para poder establecer una definición de la artesanía acorde con nuestra época, sería conveniente plantearla de entrada como un esquema dinámico, susceptible de ajustes y cambios, de acuerdo con su contexto espacio-temporal, en el que se reconozca que existen diferentes niveles emergentes de evolución y, en los que, se trataría de estudiar los fenómenos en su propio nivel sin ser reduccionistas.

1.3.5. Relación artesanía-arte-diseño

Como ya se mencionó en el apartado 1.1. de este capítulo, Juan Acha plantea que la artesanía, junto con el arte y el diseño, conforman tres sistemas de producción estética especializada. Diversos autores han considerado la relación de la artesanía con el arte, con el arte popular, incluso con las manualidades y, en tiempos más recientes, con el diseño, sin embargo, Acha es el primero en presentar la tríada arte-artesanía-diseño, desde un enfoque socio-cultural, y bajo lo que él llama *la teoría de los diseños*. (Acha 1988)

En dicha propuesta, si bien, el desarrollo de la artesanía, el arte y el diseño se ubican en tres momentos históricos diferentes[4], Acha los analiza diferenciando primero entre el concepto de lo estético y lo artístico y, a partir

[4] Existen otras denominaciones respecto a los términos empleados: (1) artes renacentistas, precapitalistas, feudales (para Europa), coloniales (para América) o, artesanías; (2) artes renacentistas, cultas, eruditas o, artes; y, (3) artes tecnológicas, industriales o diseños. (Acha 10)

de lo anterior, introduce el concepto de *cultura estética* como receptora de las artesanías, artes y diseños para definirlas como un sistema de producción estética especializada que se produce en Occidente.

Para Acha, lo estético y lo artístico son un par dialéctico de dos realidades distintas y complementarias, que surge cuando el arte dejó de preocuparse porque sus obras fueran "disfrutables" (o estéticas) y, por ende, estos dos conceptos se separan.

Lo estético se referiría entonces, al goce natural de la belleza por parte de cualquier persona a través de su sensibilidad, al relacionarse con su entorno inmediato, por lo que es capaz de disfrutar espontáneamente de una escena de la vida cotidiana, sin la necesidad de un aprendizaje previo.

Lo artístico, como ya se dijo, en sus inicios estaba directamente vinculado con lo estético, pero al paso del tiempo, tras la evolución del arte tradicional al arte moderno, y en la actualidad al posmoderno, ha posibilitado que las obras que se realizan por parte de los artistas, muchas veces ya no tengan ese componente estético o de goce debido a que son el resultado de un proceso cultural que requiere de convenciones para su interpretación y, en el estado actual de su desarrollo, pueden ir dirigidos hacia la sensibilidad humana pero también a la mente, por lo que muchas veces el arte se aprecia como un acto intelectual y no como uno sensible o estético.

La cultura estética, según Arnoldow, es parte de la cultura espiritual, y abarca a su vez a la cultura artística como una de sus partes (ver apartado 1.1). Para el aprecio sensible de las cosas, la cultura estética requiere que la base material del ser humano (subsistencia y habitat) estén cubiertas, ya que no puede haber goce estético cuando se padece hambre o no se cuenta con un lugar seguro para vivir.

Esta cultura requiere un sistema de valores estéticos que es compartido por el conjunto de los individuos que componen la colectividad, aunque eso no significa que todos estén de acuerdo con él.

En cuanto a las diferencias entre artesanía, arte y diseño, Acha las establece a partir de su desarrollo histórico, así tenemos que las artesanías, surgen, en su fase gremial, durante el período feudal europeo; las artes, en Italia, con Giotto hacia 1300 (Renacimiento); y, los diseños, en 1851, con la primera Exposición Universal presentada en el Palacio de Cristal de Londres.

Asimismo, a partir de detallar el proceso completo de producción de las artesanías, las artes y los diseños, este autor establece una serie de características específicas para cada uno respecto a producción, producto, productor, distribución y, consumo (ver tabla siguiente).

Artesanías	**Artes**	**Diseños**
Producción 1.Tradicionalista 2.Trabajo manual enaltecido y sujeto a normas 3.Empirismo	**Producción** 1.Antitradicionalista 2.Trabajo intelectual sobrevalorado y libre 3.Teorización	**Producción** 1.Funcionalismo 2.Trabajo conceptivo o proyectivo enaltecido y sujeto a prioridades económicas y tecnológicas 3.Teorización
Producto 4.Medio religioso y prácticas de estructuración social 5.Ornamentado 6.En serie 7.Predominio de la escultura, la arquitectura y el mural	**Producto** 4.Profano y puro 5.Antiornamentalismo 6.Obra única 7.Predominio de la pintura de caballete	**Producto** 4.Medio industrial y masivo 5.Antiornamentalismo 6.Serie larga y masiva 7.Utensilios y entretenimiento
Productor	**Productor**	**Productor**

8.Agremiado 9.Formación empírica	8.Libre 9.Formación académica	8.Asalariado 9.Formación universitaria
Distribución 10.Por encargo y muy poco comercio	**Distribución** 10.Predominio del comercio	**Distribución** 10.Industrial de los productos
Consumo 11.La feligresía como personaje histórico 12.La cotidianidad religiosa y la estética, ambas empíricas	**Consumo** 11.Aparición y desarrollo del individuo 12.Informado y excepcionalidad de tiempo, lugar y persona	**Consumo** 11.Las masas como nuevo personaje histórico 12.La cotidianidad utilitaria y la estética empírica del hombre común en su tiempo libre

TABLA 4. Características de las artesanías, las artes y los diseños. (Acha 59)

La propuesta de Acha reconoce que en los procesos de producción artesanal, artístico y, de diseño, hay un factor económico, por lo que el producto en cada uno de los casos tiene un proceso de producción, distribución y consumo. La importancia del aspecto económico queda de manifiesto a lo largo de todo el capítulo, ya que la actividad artesanal se ha desarrollado históricamente como una forma de vida de la que han dependido numerosas personas que se han dedicado a ella. De la misma manera que la artesanía, el arte y el diseño también tienen un componente económico y han funcionado bajo la misma lógica al ser actividades que, en su momento, han permitido a las personas poder vivir de ellas.

1.3.6. La artesanía y su evolución

Siendo la artesanía una actividad que se ha practicado desde los inicios de la humanidad, surge la pregunta de si los productos artesanales han evolucionado a lo largo de este tiempo.

Una primera respuesta sería que no toda la artesanía ha evolucionado, ya que la artesanía que se practica como actividad económica de supervivencia o, complementaria por parte de artesanos que tienen otra fuente de ingresos, como la agricultura, tiende a ser una artesanía que reproduce modelos y patrones ya existentes, y no tiene como prioridad buscar soluciones innovativas a la hora de elaborar los productos artesanales, debido a las condiciones en las que se trabaja.

La segunda respuesta es la que se practica por artesanos de tiempo completo, que viven de su oficio y que gozan de un reconocimiento en su comunidad. Este tipo de artesano tiene un mayor dominio en el manejo de materiales, herramientas y técnicas de elaboración, y tiende a ser más creativo en la solución estética del producto, ya que muchas veces participa en concursos o exposiciones artesanales o, es parte importante en la apreciación y venta de su artesanía. Por lo general, estos artesanos son reconocidos como maestros y su trabajos son considerados obras de arte popular. En estos casos, la innovación es parte fundamental en el reconocimiento de la calidad del producto y, en su valoración tanto afectiva como económica.

Otro caso en el que la innovación y el cambio son parte importante del proceso, se ha dado en las diferentes experiencias de trabajo entre artesanos y diseñadores. Históricamente, el diseño surge de las llamadas artes y oficios del siglo XIX, período fuertemente influido por la Revolución Industrial y, ante la necesidad de fabricar objetos mediante un proceso industrial que fuera también satisfactorio en su resultado estético.

Dos ejemplos de colaboración entre artesanos y diseñadores en nuestro país son la creación del Centro Nacional de Capacitación y Diseño Artesanal (CENCADAR) de la Universidad de Colima, en la que la Dra. Victoria Novelo Oppenheim fue la fundadora y directora de 1999 a 2005; y, el Programa

Multidisciplinario Diseño y Artesanías (ProMDyA), creado por el Mtro. Fernando Shultz Morales, profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana, que en enero de 2024 cumplió 29 años de su inicio.

Estas modalidades de colaboración entre el diseño y la artesanía se han ubicado dentro de lo que se llama *diseño artesanal* y podemos ver diferentes ejemplos en la actualidad, algunos exitosos y otros cuestionados.

Independientemente de la modalidad del trabajo artesanal, la razón última para que la artesanía cambie lo dan las circunstancias y demandas del contexto en el que trabaja el artesano. Por ejemplo, la pérdida de materias primas naturales provoca que el artesano utilice materias primas alternativas, en algunos casos sintéticas, en otros, los motivos utilizados como tema para la pieza artesanal pierden vigencia y se tienen que buscar otros elementos más actuales, como es en el caso de las piñatas o los judas.

Los artesanos que participan en concursos o exposiciones buscan que sus piezas estén bien elaboradas, pero también, que tengan un componente estético y de novedad, ya que es una parte que se evaluará para determinar su calidad.

Desafortunadamente, hay momentos en los que el producto artesanal no puede competir en precio con el producto industrial, como ha sido el caso de juguetes, utensilios para el hogar, ropa y calzado, y la adaptación o la innovación no han sido suficientes para que el primero prevalezca sobre el segundo en el ámbito cotidiano de las familias mexicanas.

1.4. Discusión del capítulo

De acuerdo al esquema planteado para la presente investigación, la pregunta que se busca contestar para este capítulo sería (ver cuadro de investigacion en los anexos):

¿Cuáles son los elementos teóricos que definen un saber práctico como la artesanía?

Como punto de partida, podemos mencionar que el origen de la artesanía es de tipo práctico ya que desde sus inicios, en los albores de la humanidad, los artesanos buscaban resolver problemas concretos de la vida cotidiana, aunque con el tiempo la actividad fue evolucionando para resolver aspectos más sutiles como los estéticos, culturales y religiosos.

Desde la perspectiva de la civilización Occidental, un momento importante ha sido la separación entre los saberes teóricos y los saberes prácticos durante la Grecia Clásica, separación que ha marcado la concepción, adquisición y resguardo del conocimiento humano hasta la fecha, sobre todo, del conocimiento científico.

La artesanía es una actividad que requiere un período de aprendizaje y práctica y, por lo tanto, el desarrollo de saberes, es decir, la adquisición de conocimientos para la elaboración de objetos o productos artesanales. Este tipo de saberes es práctico y consiste en lo que los griegos de la época aristotélica denominaban techné o el conocimiento de las cosas fabricadas o manufacturadas. (Smith 17)

Si bien, durante esa época la artesanía era una actividad transformadora de la naturaleza que tenía una aureola positiva, poco después, ya no se le consideró un verdadero saber, ya que se le empezó a calificar como una repetición rutinaria que no buscaba la causa de las cosas y, por lo tanto, no conducían a la innovación. (Olabuenaga 6)

Esa incapacidad de una explicación causal o teorización por parte del artesano y la dificultad de especular intelectualmente por escrito en una sociedad que da preferencia a lo intelectual, es una razón por la cual a la actividad artesanal muchas veces no se le ve con respeto.

El saber artesanal se fundamenta en el saber hacer y, aunque el artesano suele ser una persona de pocas palabras, es capaz de reflexionar de manera profunda sobre su trabajo, haciendo aportaciones creativas y técnicas.

Una revisión más actualizada del saber artesanal nos permite descubrir el carácter tan complejo de esta actividad, cuyo estudio requiere que se haga desde numerosos campos académicos, detectando la lógica interna del sistema y externa del entorno, reconociendo sus valores tradicionales y culturales inherentes, pero inmerso en un ámbito de pobreza y necesidades materiales (al menos en nuestros países latinoamericanos).

El artesano encarnado en esta realidad compleja de hoy, practica un tipo de saber que no es racional, proposicional, consciente, ni exacto y, que Polanyi identificó como un saber tácito.

Bajo el mismo enfoque, en este capítulo se han presentado diversas teorizaciones y definiciones sobre lo que la artesanía significa, sin embargo, el planteamiento central con respecto a una definición sobre artesanía, parte de su naturaleza compleja, por lo que existen múltiples versiones acerca de esa definición y, debido a esa circunstancia, se ha optado por identificar los elementos característicos a esta actividad, que se han enlistado a manera de descriptores, con la posibilidad de elaborar interpretaciones dinámicas y abiertas a partir de la multiplicidad de circunstancias espacio-temporales que la rodean.

Otra perspectiva respecto al tema, es la relación artesanías-artes-diseños planteada por Acha (1988), quien vincula históricamente el desarrollo de estos sistemas de producción estética, en las que cada uno ha cubierto requerimientos funcionales específicos (de uso, estéticos y simbólicos) de la sociedad. En la dialógica que sigue a sus interacciones, se vislumbra una evolución desde lo temático, lo estilístico, lo productivo y lo económico.

A manera de conclusión, podemos identificar un blucle recursivo artesanía-economía que ha estado presente a lo largo de la historia, que en las condiciones de la sociedad latinoamericana en general y, mexicana en particular, es urgente se resuelva para sacar de la pobreza a los numerosos artesanos que se dedican a esta actividad y en la que la mayoría no cuenta con las condiciones favorables para poder vivir dignamente de su trabajo.

CAPITULO 2. Las artesanías en México

2.1. Situación actual de las artesanías en México

2.1.1. Estado de la economía artesanal

En nuestro país, antes que nada, las artesanías son una actividad económica de subsistencia de la que dependen millones de mexicanos. En 2021, la producción de artesanías generó 479, 655 puestos de trabajo remunerados; esto representó 37.7 % de los puestos que empleó el sector de la cultura en su conjunto. De acuerdo con cifras preliminares de la Cuenta Satélite de la Cultura en México (CSCM) realizada por el INEGI en 2021, durante ese año, este sector generó 736,725 millones de pesos, aportando 3.0% al PIB de México. El rubro de las artesanías mexicanas se ubicó como el segundo que más aporta al PIB cultural: 2 de cada 10 pesos se generaron en este subsector. (INEGI 1)

El mercado laboral en el sector cultural también registró una recuperación importante, aunque es una industria pequeña si se compara con el comercio minorista o los servicios, su aportación en el mercado laboral fue importante durante 2021. Este sector dio empleo al 3.1% del total de los trabajadores, según las cifras preliminares del INEGI. En el desglose por subsectores, el de las artesanías es en el que más se emplea la gente con 40% de los empleos culturales.

Esta actividad cubre desde la considerada de élite, que es realizada por maestros artesanos reconocidos y de prestigio (cuyas piezas pueden llegar a valer miles de dólares y se reconocen como obras de arte popular), hasta la de campesinos que trabajan la artesanía como una actividad de tiempo completo o suplementaria, pero lo hacen de manera precaria, con fines de subsistencia y, muchas veces en condiciones de subempleo.

Si bien muchas veces asociamos las artesanías con la tradición y objetos que representan el valor cultural del pueblo mexicano, la cruda realidad es que, como vimos en el capítulo anterior, una gran parte de los que la practican lo hacen en condiciones de marginalidad y pobreza. De acuerdo con el portal del Gobierno de México, la fuerza laboral de los trabajadores artesanales durante el segundo trimestre de 2024 fue de 6,540,000 personas, cuyo salario promedió los 6,540 pesos mensuales [sic] trabajando alrededor de 39.9 horas a la semana, cifra menor al salario mínimo mensual que correspondió a 7,468 pesos[5]. (Gobierno de México 1)

En 1995, se instauró el 19 de marzo como el *Día del Artesano*, esto fue promovido por la Cámara de Diputados de México con la finalidad de dar visibilidad al oficio artesanal como un baluarte de la tradición y la cultura de nuestro país (Sales Heredia 2013). La conmemoración del *Día de las Artesanas y los Artesanos* coincide con el día de San José, quien, de acuerdo a la religión católica fue el padre de Jesús y tuvo por oficio la carpintería, por lo que la tradición vinculó esta fecha a su figura y se extendió por el mundo.

Para recapitular, de los datos mencionados anteriormente en la CSCM, en 2021 el Sector Cultura generó 736,725 millones de pesos de los que el 20.8% correspondió al sector de las artesanías. La CSCM clasifica su producción en ocho áreas: alfarería y cerámica; fibras vegetales y textiles; madera, maque y laca; instrumentos musicales y juguetería; cartón y papel, plástica popular, cerería y pirotecnia; metalistería, joyería y orfebrería; lapidaria, cantería y vidrio; talabartería y marroquinería, así como alimentos y dulces típicos.

[5] El salario mínimo en 2024 fue de 248.93 pesos diarios.

Como ya se mencionó, en 2021 las actividades artesanales generaron 479,655 puestos de trabajo remunerados, correspondientes al 37.7% de los empleos del sector cultura de ese año, siendo las dos áreas con más empleos la de *fibras vegetales y textiles* por un lado y, la de *puestos*, y *alimentos y dulces típicos*, por el otro.

En cuanto a los gastos realizados por las familias mexicanas en ese año, éstos ascendieron a 154,810 millones de pesos, correspondiendo al 21.8% del total de gastos de dichas familias en la adquisición de bienes y servicios culturales.

Por último, los Censos Económicos de 2019 nos indican que de los establecimientos fijos y semifijos dedicados al comercio de productos artesanales 21,115 se dedicaban a la venta al menudeo, representando el 0.4% de los establecimientos totales del país. De las entidades de la República con mayor número de establecimientos de venta, al por menor, destacan: Jalisco, Oaxaca y Quintana Roo.

Con respecto al efecto de la pandemia del COVID 19, en 2020 el PIB de las artesanías cayó un 15.3% en términos reales respecto a 2019, lo que representó un retroceso a los niveles de 2011 y, más recientemente, la recuperación de la actividad en 2021 permitió retomar los niveles de 2017. (INEGI 5)

2.1.2. La dualidad producción-comercio

No se puede separar en la actividad artesanal la producción del *objeto* de su proceso de comercialización, dentro del marco de una *industrial cultural,* ya que las condiciones en las que se elabora la pieza de artesanía la afecta en todos los sentidos.

Los objetos artesanales pueden tener diferentes usos, ya sea doméstico, ceremonial, de ornato, como vestuario, o como implemento de trabajo. (FONART 2018)

También los artesanos que los elaboran son muy diversos, se tiende a asociar la producción artesanal con la que realizan las comunidades originarias por la diversidad y originalidad de sus trabajos, y el valor simbólico que muchas veces tienen, pero como ya se mencionó en el capítulo anterior, las artesanías son también elaboradas por mestizos, ambos sectores de población trabajando ya sea en un entorno rural o urbano.

Como parte de la complejidad en las condiciones en las que se elabora la artesanía, podemos mencionar el caso de los *artesanos urbanos*, quienes pueden ser de origen mestizo, pero en una megalópolis como la Ciudad de México, nos encontramos con que también existe una comunidad muy amplia de grupos originarios que sobreviven realizando y vendiendo piezas artesanales, como es el caso de los huicholes, mixtecos, nahuas y zapotecos, según lo señala Claudio Albertani (1999) en el artículo *Los pueblos indígenas y la ciudad de México. Una aproximación*.

Respecto a los grupos de edades, según señala Rodolfo Cisneros Márquez, quien en 2012 era el director de la Escuela de Artesanía del Instituto Nacional de Bellas Artes, en ese año el 80% de los artesanos en México tenía de 40 a 80 años de edad, el 15% entre 25 a 40 años, y el 5% restante menos de 25 años. El hecho de tener una población de artesanos envejecida era, y es, causa de preocupación tanto de las autoridades de gobierno como de los mismos artesanos, quienes temen que la tradición familiar de transmisión del oficio de padres a hijos se pueda perder. La razón principal de este fenómeno es que la mayoría de los artesanos viven en condiciones muy difíciles de subsistencia y muchos de sus hijos prefieren no seguir el

oficio familiar por la poca rentabilidad económica que obtienen. (Cisneros Márquez 32)

En cuanto al sexo de los artesanos, aunque el artesano es predominantemente hombre, resulta interesante notar que existe un porcentaje importante de mujeres artesanas, sobre todo dedicadas a la artesanía textil. En el segundo trimestre de 2024, los hombres ocupados como trabajadores artesanales representaron el 73.7% de la población ocupada y las mujeres el 26.3%. (Gobierno de México 1)

Uno de los principales problemas a los que se enfrentan los artesanos es la comercialización de sus piezas, ya que, en el entorno nacional, su trabajo se asocia con productos de bajo monto, que requieren cierto tiempo de elaboración y, cuyo precio final es regateado por el comprador local.

Como una alternativa viable de comercialización, se ha buscado desde hace algunos años promover la exportación de los productos artesanales a otros países. Los productos que principalmente se exportan son la Talavera (Puebla), el barro negro (Oaxaca), muebles de madera (en mayor proporción el sureste del país), tejidos de mimbre (Tabasco), artículos de decoración en barro (sureste del país), textiles bordados a mano (diferentes estilos a lo largo del país), cerámica (sureste del país), repujado (Zacatecas), manta (centro-sureste del país) y El destino final de esas exportaciones son los Estados Unidos (91%), la Unión Europea y Asia. (López Prados 38)

Según la revista Forbes, a nivel internacional las artesanías mexicanas cuentan con un gran reconocimiento y valoración por ser productos que manifiestan la diversidad cultural de una sociedad, lo que ha permitido al sector convertirse en un atractivo mercado con potencial de crecimiento. Datos de ProMéxico muestran que los principales destinos de exportación de las artesanías mexicanas son Australia, Alemania, Canadá, Colombia,

España, Estados Unidos e Italia[6]. Por rubro, las mercancías hechas a base de plata, ónix, barro, madera, cerámicas y los cuadros prehispánicos, así como las telas hechas a mano, son las que tienen mayor participación en el comercio internacional. (Forbes Staff 2)

Junto a la exportación, un mercado atractivo para la comercialización de las artesanías es la venta en los centros turísticos nacionales, dirigiendo los productos a los viajeros tanto nacionales como extranjeros que acostumbran a comprar artesanía, aunque como ya mencionamos, el problema con el comprador nacional es que tienden a regatear el precio.



IMAGEN 6. La talavera poblana. (Nailotl/Shutterstock s/f)

[6] Datos que parecen no coincidir con los mencionados en el párrafo anterior, aunque cabría aclarar que los datos anteriores se refieren a artesanías específicas por tipo y región, y en el caso de los datos de ProMéxico se refieren a las artesanías en general.

La asociación entre turismo y artesanía es bastante positiva ya que las personas cuando viajan son más abiertas a comprar objetos, ya sea para llevar como un regalo a familiares o amigos, o para conservar como un recuerdo o *souvenir*.

2.2. Hacia una tipología de las artesanías

2.2.1. Necesidad de definir las artesanías existentes

Durante la segunda mitad del siglo pasado, las diferentes instancias relacionadas con el desarrollo de las artesanías en nuestro país, como son las secretarías de estado del Gobierno Federal (en su momento la Secretaría de Comercio, la de Desarrollo Social, la de Turismo, y la de Cultura[7]), las Casas de Cultura y Artesanías de los Estados, instituciones como el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), diversas fundaciones que promueven las artesanías, y, desde luego, las agrupaciones de artesanos, han participado en diferentes iniciativas para mejorar su calidad de vida. Asimismo, la Legislatura Federal ha contribuido con acciones concretas para el mismo fin, como es la *Ley Federal para el Fomento de la Microindustria y la Actividad Artesanal*, que fue aprobada por la Cámara de Diputados el 26 de enero de 1988, y cuyas últimas reformas fueron publicadas en el Diario Oficial de la Federación el 27 de marzo de 2023. Asimismo, la Cámara de Diputados promovió la instauración del 19 de marzo como el *Día del Artesano* (mencionado en el apartado 2.1.1).

Para llevar a cabo acciones de apoyo al artesano uno de los problemas que ha surgido es identificar quién es artesano y, por lo tanto, susceptible de recibir una ayuda o, qué tipo de artesanía se favorecerá, en cuyo caso es

[7] La composición de dichas secretarías de estado han variado a lo largo de los sexenios y de acuerdo a las decisiones de cada administración federal.

necesario que dicha actividad (y su producto) corresponda a ciertas características correspondientes a esa rama de artesanía.

En el mismo sentido, en los concursos organizados por organismos como FONART, muchas veces los criterios de selección y evaluación pueden ser muy subjetivos, lo que provoca la inconformidad de algún participante con el resultado.

La diversidad en la definición del término artesanías se puede notar al momento de recopilar las realizadas por autores que han escrito sobre el tema, aunque también hay elementos comunes a todas ellas como son la naturaleza manual de su trabajo, el uso predominante de materiales naturales y de la región y, su carácter simbólico o representativo de las culturas tradicionales.

En el capítulo anterior se hizo un análisis histórico-filosófico de esta actividad, así como se presentaron diversas definiciones sobre artesanía correspondiente a organizaciones u autores relevantes al tema, a continuación se presenta el de FONART, retomado del *Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad* (2015) y en la que se diferencian dichos términos.

Artesanía:

Es un objeto o producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos, auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas. La materia prima básica transformada generalmente es obtenida en la región donde habita el artesano. El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite al artesano crear diferentes objetos de variada calidad y maestría, imprimiéndoles, además, valores simbólicos e ideológicos de la cultura local. La artesanía se crea como producto duradero o efímero, y su función original está determinada en el nivel social y cultural; en este sentido, puede destinarse para el uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario, o bien, como implemento de trabajo. En la actualidad, la producción de artesanía se encamina cada vez más hacia la comercialización. La apropiación y dominio de las materias primas nativas hace que los productos artesanales tengan una identidad comunitaria o regional muy propia, misma que permite crear una línea de productos con formas y diseños decorativos particulares que los distingue de otros.

Manualidad:
Debe entenderse como aquel objeto o producto que es el resultado de un proceso de transformación manual o semiindustrializado, a partir de una materia prima procesada o prefabricada. Tanto las técnicas, como la misma actividad, no tienen una identidad de tradición cultural comunitaria y se pierden en el tiempo, tornándose en una labor temporal marcada por las modas y practicada a nivel individual o familiar. La creatividad en las manualidades alcanza importantes valores estéticos en el dominio de la transformación técnica y la ornamentación, pero estos adolecen de valores simbólicos e ideológicos de la sociedad que los crea. La calidad de las manualidades es tan variable como la de las artesanías: existen desde productos muy sencillos hasta muy elaborados en cuanto a formas, diseños y decoraciones. Contraria a la tradición artesanal, las manualidades se rigen en los tiempos presentes y tienden a la estandarización de su producción con los fenómenos de la globalizacióny la cultura de masas.

TABLA 5. Diferencias entre los términos artesanía y manualidad según el Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad. (FONART 14)

La necesidad de diferenciar entre *artesanía* y *manualidad* surge a partir de que en años previos a la creación del *Foro Nacional Artesanal*[8] en 2005, las instancias promotoras artesanales tanto federales como estatales se encontraban con que, al acudir a numerosas ferias y exposiciones artesanales patrocinadas por entidades públicas, existía una ambigüedad en los tipos de trabajo que se presentaban bajo el término "artesanía".

Al irrumpir las manualidades, actividades cuyos costos de producción eran inferiores a los de las artesanías y, que proponían "innovaciones" técnicas y materiales que le daban características diferentes a las artesanías tradicionales, se hizo necesario diferenciar entre ambas ya que, por un lado, dichas manualidades permitían al gobierno generar ocupación y empleo con un esfuerzo menor al enfocarlas como PYMES[9], pero por el otro, su surgimiento iba en detrimento de las partidas presupuestales para apoyar las artesanías.

[8] Foro que surge a impulso del FONART para fortalecer los lazos entre las instancias federales y estatales del sector artesanal, para analizar de manera conjunta la problemática del sector, así como tratar de construir una agenda común para su solución.
[9] Pequeñas y medianas empresas.

En la preparación del *I Foro Nacional Artesanal*, se creó el *Grupo Impulsor* con integrantes de las delegaciones estatales y el FONART, y se buscó precisar las diferencias existentes respecto a las actividades consideradas como artesanales o manualidades a través de definiciones, posteriormente se analizaron las categorías y ramas y, se propusieron descripciones de los procesos técnicos, sociales y culturales que consideraban siete variables (materias primas y materiales en el proceso de producción, formas de organización para la producción, división del trabajo, transmisión del conocimiento, identidad del grupo productor, diseño del producto, y finalmente, destino del producto), todo esto sirvió para crear la *Matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (DAM)*.

La Matriz DAM es una herramienta metodológica que permite evaluar a través de 11 atributos una amplia gama de aspectos que en su conjunto permiten considerar si un producto, por el puntaje obtenido, es una *artesanía* o una *manualidad*. Después de las primeras experiencias se agregó otra categoría que fue la de *híbrido*, para el caso de los productos que presentan características de ambas.

Como resultado de una amplia y sustantiva revisión por parte del Grupo Impulsor se determinaron los siguientes puntajes para definir cada categoría:

a) De 100 a 220 puntos (manualidad)
b) De 221 a 279 puntos (híbrido)
c) De 280 a 420 puntos (artesanía)

Esta matriz busca determinar de una manera más equitativa qué productos son artesanales, manualidades o híbrida, facilita un instrumento para decidir los reconocimientos y apoyos a otorgar a los productores y, forma parte desde 2009, de las Reglas de Operación de FONART. Asimismo, es un recur-

Producto a Evaluar: Caja de Olinalá
Origen: Olinalá, Guerrero
Materia prima Principal: Tierras
Rama: Maque y Laca

Ejemplo de aplicación 1

Características del Producto	PUNTUACION				VALOR (A)	PRIORIZACIÓN (B)	TOTAL (A*B)
	4	3	2	1			
Origen de la Materia Prima (Principal o inicial)	Natural	Natural (Procesado industrialmente)	Artificial		4	7	28
Obtención de la Materia Prima (Principal o inicial)	Siembra/Cría/Manejo	Recolección/Extracción	Reciclaje	Compra	1	3	3
Forma de elaboración de la pieza	Creación total de la pieza	Engarzado o cosido manualmente	Engarzado o cosido con máquina	Ensamble con pegamento industrial (Incluye vaciado de moldes y solo decorado)	4	10	40
Herramientas	Manualmente (Incluye agujas tradicionales, telares, urdidores de hamacas; maquina de pedal, tornos, moldes tradicionales y herramientas hechas por el productor o un especialista local)	Herramientas adaptadas por el productor o alguien de la región	Maquinaria eléctrica	Herramientas comerciales	4	13	52
Teñido/Pintado	Colorantes, pigmentos naturales / al natural y esmalte para vidriado		Material adquirido con color	Pinturas industriales	1	6	6
Tiempo de elaboración (Incluir las horas de los procesos)	Más de 24 horas	De 9 a 24 horas	De 5 a 8 horas	Hasta 4 horas	4	8	32
Diseño del producto	Tradicional (Respetando forma, color e iconografía de su grupo)	Tradicional con Innovación	Nuevo / Neoartesanía	Estilos	4	20	80
Representatividad	Local /Región	Estado	País	No es representativo	4	20	80
Uso del producto	Ceremonial	Utilitario	Decorativo utilitario	Solo decorativo	3	2	6
División del trabajo	Por genero o por edad	Por especialidad	Individual (Todo el proceso lo realiza una sola persona	Sin división	3	2	6
Transmisión del conocimiento ¿Cómo aprendió a hacerlo?	Herencia familiar/Legado cultural	Capacitación impartida por una institución o persona externa (diseñador, comercializador o desarrollador de productos)	Autoaprendizaje (Incluye cursos en escuelas con duración de 1 año)	Cursos (En tiendas, ferias, exposiciones y revistas)	4	9	36
Si el productor pertenece a un grupo étnico que elabora un producto tradicional o tradicional con innovación, agregue 20 puntos							
						TOTAL GENERAL	369

Rangos de clasificación

MANUALIDAD	HIBRIDO	ARTESANIA
De 100 a 220 puntos	De 221 a 279 puntos	De 280 a 420 puntos

Clasificación: ARTESANÍA

TABLA 6. Matriz DAM creado por el Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad y, presentado en el IV Foro Nacional Artesanal en 2008. (FONART 2015)

so importante que permite identificar estas tres categorías (artesanales, manualidades o híbridas) al momento de realizar padrones, censos, concursos y, en un futuro, acreditaciones.

El Grupo Impulsor Artesanal presentó la *Matriz DAM* y el *Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad* en el *IV Foro Nacional Artesanal* realizado en 2008[10].

2.2.2. Ramas por especialidad de las artesanías mexicanas

Para el presente estudio se utilizarán como referencias para una tipología de las artesanías, (1) la lista por ramas de especialidad del Grupo Impulsor Artesanal que se encuentra en el *Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad* (ya mencionado en el apartado anterior) que enlista 17 actividades para las ramas de las artesanías y 12 para las de manualidades; y, (2) la clasificación de la CSCM que organiza la producción artesanal en ocho áreas: alfarería y cerámica; fibras vegetales y textiles; madera, maque y laca; instrumentos musicales y juguetería; cartón y papel, plástica popular, cerería y pirotecnia; metalistería, joyería y orfebrería; lapidaria, cantería y vidrio; talabartería y marroquinería, así como alimentos y dulces típicos (ver apartado 2.1.1).

Ambas clasificaciones tienen la ventaja de haber sido generadas por entidades oficiales (FONART e INEGI) y ser utilizadas plenamente para documentar las actividades artesanales en México.

La clasificación elaborada por el Grupo Impulsor Artesanal es probablemente la más completa y sistemática existente ya que menciona individualmente cada rama y, las define clara y precisamente, aunque existe una rama en la

[10] Según el Diario Oficial de la Federación del 27 de diciembre de 2023, la matriz sigue vigente toda vez que forma parte de su anexo para el ejercicio fiscal 2024

que no es manifiesta la razón de su elección con respecto al trabajo de otras etnias (el arte huichol).

Ramas de las Artesanías	
Alfarería y Cerámica	Alfarería es el conjunto de técnicas manuales antiguas con los que se trabaja el barro y la arcilla, que aún se encuentran vigentes en numerosas zonas rurales o comunidades indígenas de nuestro país. Mientras que el término cerámica se designa para técnicas de más reciente introducción como el de media y alta temperatura.
Textiles	Abarcan técnicas tradicionales como el telar de cintura, el telar de pedal, el bordado y el deshilado. Entre la indumentaria femenina encontramos el huipil, el quechquemitl, el enredo, la faja y el rebozo.
Madera	En la época prehispánica, se tallaban instrumentos musicales con sentido religioso. La utilización de la madera en la artesanía es de índole muy variada: desde miniaturas, baúles, muebles, hasta máscaras y representaciones de animales fantásticos. Dentro de las técnicas artesanales están el torneado, la talla y el taraceado
Cerería	Las diferentes artes elaboradas en cera tuvieron sus inicios en los conventos, donde las monjas se ocupaban de hacer diversas figuras para uso litúrgico; más tarde se elaboraban frutas, juguetes, escenas cotidianas y figuras humanas que no tenían un contexto religioso. Actualmente se producen velas escamadas o cubiertas de flores que sirven como exvoto o presente a santo patrono en las comunidades.
Metalistería	Los metales que artesanalmente se trabajan son hierro, acero, bronce, cobre, plomo, estaño, latón y hojalata, entre otros. A su vez, con cada metal se desarrollan métodos de transformación particulares con los que se elaboran diversos accesorios como cazos, floreros, cuchillos, machetes, muebles, lámparas. La fundición de campanas artísticas es una arraigada tradición artesanal en algunos lugares de nuestro país, a más del arte de elaborar figuras en plomo.
Orfebrería	La orfebrería es el trabajo en metales preciosos y semipreciosos como el oro, la plata, el bronce y el cobre. El orfebre funde los metales, los martilla dando forma al metal, lo cincela y lo pule; resultado de orfebrería se obtienen artículos religiosos como cáliz y cruces o productos de uso como fruteros, charolas, cubiertos, ceniceros y empuñaduras de bastones.
Joyería	Se realizan objetos de adorno personal como arracadas, aretes, cadenas, pulseras, anillos, medallas y dijes. Entre las técnicas de trabajo en esta categoría están la filigrana, repujado, troquelado y la cera perdida. Otros de los materiales usados en la elaboración de joyería son barro, madera, concha, cuerno de toro, fibras vegetales, textiles, etc.

Fibras Vegetales	El arte de tejer las fibras vegetales como la palma, vara de sauce, carrizo, jonote, mimbre, bejuco, entre otros, surge como una necesidad, donde se aprovecha lo que el entorno natural ofrece. Uno de los aspectos que sorprende de esta labor es su fácil adaptación a la vida de cada generación, la cual depende más de la habilidad del tejedor y sus conocimientos del material que de su fuerza. Así tenemos que se pueden elaborar objetos utilitarios como cestos, canastas, sombreros, bancos, tapetes y bolsas, hasta productos decorativos como figuras de animales tejidas y miniaturas de uso en joyería. Las fibras vegetales se embellecen aún más cuando se emplean tintes naturales para su pigmentación en colores rojos, verdes, cafés o amarillos.
Cartonería y Papel	Tradicionalmente se trabaja el papel y el cartón, elaborando las siguientes artesanías: **Papel Amate.** Se produce con una antigua técnica de herencia prehispánica a partir de la corteza de árbol, machacada y extendida Para formar hojas delgadas. Es un trabajo que los artesanos realizan con mucho cuidado y respeto, pues para ellos es una tradición totalmente ligada a sus usos y costumbres rituales; entre la población campesina se emplea con fine mágicos para conseguir una cosecha abundante. **Papel Picado.** Es empleado en las distintas regiones de México como una forma de expresión festiva para adornar calles, casas y determinados espacios durante festejos y celebraciones, por medio de la combinación y contraste de colores. Esta técnica consiste en hacer perforaciones con instrumentos cortantes en un conjunto de hojas que manifestarán el mismo diseño. Dentro de las artesanías de cartonería, tenemos la producción de alebrijes, los judas con alma de carrizo, las calaveras de cartón, piñatas y muñecas, que son sólo algunas de las tantas expresiones cuyos antecedentes datan de la Colonia.
Talabartería y Peletería	Talabartería es el taller donde se trabaja toda clase de objetos de cuero; talabartero es la persona cuyo oficio consiste en manipular este material, con el fin de elaborar artículos de uso cotidiano, así como objetos para trabajos del campo que demandan resistencia, como cinchos, bozales y arreos para los animales de tiro y labranza; además de una amplia gama de objetos de cuero que se requieren para la monta. La peletería, por su parte, es el arte de trabajar la piel para el vestuario, como zapatos, botas, abrigos, chamaras, pantalones, entre otros, con el uso de pieles comunes hasta las denominadas exóticas.
Maque y Laca	La laca es una de las técnicas más laboriosas dentro de la artesanía. También se le denomina maque, esmalte o barniz. Distribuida en la actualidad en los estados de Chiapas, Guerrero y Michoacán, consiste en la aplicación de varias capas de aceites naturales y tierras calcáreas hasta formar una fina pasta que se adhiere a la superficie de guajes y/o madera a través del bruñido a mano. El colorido se logra con pigmentos de origen mineral, y el uso de pigmentos naturales como el de la grana cochinilla, añil, y diversos minerales y flores. Las comunidades productoras están en Olinalá, Guerrero: el vaciado, el rayado y el dorado; en Uruapan, Michoacán: el embutido o incrustado; en Pátzcuaro, Michoacán: el perfilado con oro de 32 kilates, en Chiapa de Corzo, Chiapas: el pintado con las yemas de los dedos.

Lapidaria y Cantería	Lapidaria se el arte de labrar piedras preciosas y semipreciosas, mismo que cuenta con una gran tradición en nuestro país. En la actualidad, se practica en piedras como ágata, ópalo, amatista, venturina, obsidiana, serpentina, malaquita y jade. El ónix es una de las piedras semipreciosas preferidas por los artesanos de Puebla, quienes elaboran pisapapeles, floreros, copas, palilleros, fruteros, lámparas y diversas figuras. Cantería, es el labrado de piedras duras con las que se hacen fuentes, columnas y toda clase de adornos para fachadas. Con piedra volcánica se labran metates y molcajetes.
Arte Huichol	Uno de los más importantes grupos indígenas de México, que habita en los estados de Jalisco, Nayarit, Zacatecas y Durango, es el wixarika, creador de la artesanía huichola, famosa en el mundo por su gran belleza y complejidad en la elaboración. Sus materias primas principales son la chaquira y los estambres, ambos de vistosos y característicos colores. Con una paciencia y perfección admirable plasman su entorno en forma creativa, a través de la representación de su cosmovisión en cuadros, piezas de bulto y otras con que adoran su persona. Los primeros creadores de estas piezas se inspiraron en visiones producidas bajo los efectos del peyote y, hoy en día, siguen la transmisión de esta actividad.
Hueso y Cuerno	Esta materia prima proviene de algunas partes del cuerpo del ganado. Los artesanos, con laboriosidad, talento y paciencia, la transforman magistralmente en productos que todavía, en la actualidad, son requeridos con demanda, ya que se producen piezas como silbatos, collares, aretes, llaveros, baleros, peines, ajedrez, mangos para machetes, botones para trajes de charo, miniaturas, adornos y otros más. Son características de esta actividad las comunidades de Chilapa, Cualac, Ometepec, Teocaltiche, Tecpan de Galeana, Rayón, San Antonio, en los estados de Jalisco, Guanajuato, Campeche y Estado de México.
Concha y Caracol	El carey, obtenido de la concha de la tortuga Eretmochelys imbricata, se utilizaba para crear diversas piezas artesanales utilitarias y de ornato; por tal razón, en la actualidad, esta especie se encuentra en peligro de extinción, y como una alternativa de suplir su demanda, se ha optado por sustituirla con las conchas marinas, las cuales no son menores en belleza. Hoy en día las de mejor calidad las encontramos en La Paz, Baja California Sur, Ciudad Del Carmen e Isla Mujeres, en Campeche, lugares que cuentan con área marítima, donde se ofertan principalmente como joyería. Mientras que, en el estado de Hidalgo, en comunidades como Ixmiquilpan, las podemos admirar como incrustaciones en madera de enebro para alhajeros, espejos, cruces, instrumentos musicales en miniatura o bien en objetos de mayor tamaño como muebles.
Vidrio	La elaboración de vidrio es una actividad que se introduce a nuestro país por la Conquista Española. El ingrediente principal del vidrio es la sílice, obtenida a partir de arena, pedernal o cuarzo. Toma su color por las sales disueltas en su composición. La técnica de producción de vidrio es prácticamente la misma desde su descubrimiento. El trabajo con vidrio requiere de gran destreza y un manejo de forma muy especial por parte del artesano, convirtiéndolo en un arte de difícil dominio. Entre las técnicas encontramos: templado, soplado, prensado, estirado, esmerilado, grabado, vitrales y otros, bajo las cuales se

	elaboran objetos decorativos como piezas escultóricas, y de uso utilitario, como vajillas, vasos, copas, además de objetos de uso religioso como las esferas del Viernes de Dolores.
Plumería	El arte plumaria tiene su cometido en la apropiación de las plumas de las aves endémicas y la labor artística de transformarlas en obras ornamentales, rituales y de uso cotidiano. Fue un arte característico del pueblo mexicano, representado en estandartes, baluartes, penachos, vestimentas, entre otros objetos. Es importante recalcar que su permanencia depende, a su vez, de la conservación de las diversas especies de cada territorio. A pesar del riesgo que corre esta artesanía, aún se intenta preservarla mediante innovaciones como el encapsulado artístico de la pluma.

TABLA 7. Ramas de las Artesanías según el Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad. (FONART 16)

Ramas de las Manualidades	
Cerámica	Las labores de la manualidad en esta rama se reducen a pintar y decorar las figuras de barro o yeso elaboradas artesanal o industrialmente. Como resultado de esta actividad es obtienen productos exclusivamente decorativos como estatuillas, cuadros, alhajeros, jarrones, macetas, y aunque se hagan platos o tazas, sólo serán de ornato.
Textiles	La rama de textiles es una de las más diversificadas dentro de la manualidad, donde encontramos: bordado (el clásico con hilo y la nueva modalidad con listón), tejido, pintura textil y labores con fieltro y peluche.
Madera	En manualidad, los trabajos relacionados con madera se centran básicamente en la decoración de las piezas compradas, como baúles, portarrollos, renos, ángeles, etc. Se decoran mediante la aplicación de pinturas y adornos varios; es decir, la forma de la madera no es modificada mediante la ejecución de la manualidad.
Vidrio	Para trabajar el vidrio en la manualidad debe adquirirse en placas, o bien, piezas y a formadas como: Vasos, ceniceros, floreros, bases, etc., en los cuales se aplican técnicas como: pintura en vidrio, satinado, vitromosaico y vitral. Cabe destacar que en esta rama de la manualidad el vidrio no se transforma por medio de la fundición.
Cerería	En manualidad se producen velas con el fin de decorar y ambientar los espacios; asimismo, se les puede dar un uso terapéutico. A la fecha, se han identificado cuatro variedades de productos: velas sólidas, velas de parafina líquida, figuras y modelados (de intención puramente decorativa, ya que no tienen mechas). La última tendencia es al que implica las velas de agua, que, de hecho, están basadas en un antiguo sistema de iluminación.

Pastas	Las pastas modelables han tenido y tienen un lugar muy especial dentro del mundo de las manualidades. Se encuentran desde las más tradicionales, hasta las más novedosas: pasta básica (migajón artístico), pasta de papel, pasta de barro blanco, plastilina y resinas.
Repujado	En manualidad, los trabajos relacionados con metales se centran básicamente en las labores de repujado, cuya esencia se centra en el acto de dar diferentes formas, texturas y relieves a láminas metálicas muy delgadas o papeles metálicos. Por medio de esta técnica se obtienen objetos decorativos como cuadros, o bien, el repujado se emplea como una aplicación para otros objetos utilitarios como percheros, velas, copas, vasijas, etc.
Hoja de Maíz	Encontramos, de este material natural, floreros, velas, sombreros, moños, y una gran variedad de figuras, como ángeles, vírgenes, payasos, animales, frutas, entre muchos más.
Cuentas y Chaquira	Hoy en día, las cuentas son producidas industrialmente en gran número y variedad. La sorprendente oferta de cuentas en el mercado invita al ramo de las manualidades a explorar su inherente belleza y posibilidades creativas para los trabajos con cuentas. Las cuentas y chaquiras se usan con recurrencia en joyería, pero también para elaborar otros productos como juguetes, artículos para el hogar, ropa, esferas navideñas, etc.
Bisutería	Las posibilidades de elaborar diseños variados dentro de la rama de la bisutería son infinitas, a juzgar por la inmensa oferta de materiales que se encuentran a la venta para su elaboración: elementos prefabricados, en su mayoría sintéticos, sin excluir los naturales como el mimbre, las semillas o la madera. Una vez que se tienen los materiales, el proceso de elaboración es de los más sencillos dentro de la manualidad pues únicamente se tejen, unen o engarzan las piezas.
Fomi	El fomi es u material muy socorrido dentro de las manualidades, debido a sus cualidades, como ligereza, suavidad, fácil manejo, bajo precio, fácil adquisición, y su versatilidad; más ahora con la nueva técnica del termoformado, que le permite crear figuras en tercera dimensión y modificar la textura del material.
Unicel	El unicel es un material plástico, económico, ligero y de fácil manejo, lo que posibilita elaborar un universo de manualidades: centros de mesa, muñecos, dulceros, cajitas, costureros, barcos, lapiceras, bolsos, portarretratos, paneras, tortilleros, etc. El unicel se vende en placas de diferentes grosores, así como también en una gran cantidad de formas y figuras prefabricadas como bolas, huevos, bastones, campanas.
Papel	Los trabajos con papel son numerosos, encontramos varias modalidades, desde las más sencillas, que se elaboran con las manos y una simple hoja de papel, hasta otras más elaboradas como papiroflexia, tarjetería española, filigrana, papuela, trabajos con papel crepé y découpage (decoración con papel).
Confitería	Los productos derivados de esta rama de la manualidad suelen ser comestibles; los hay de bombón (placa de bombón y pasta fondant), gomitas y galleta. Se pueden elaborar figuras planas y en tercera

	dimensión como sonajas, mamilas, frutas, flores, muñecos, centros de mesa, entre otros.
Deshidratados	Se pueden deshidratar plantas, flores, hojas, frutas y verduras con fines decorativos. El objetivo de deshidratar estos materiales provenientes de la naturaleza es preservarlos ya que por su origen natural son perecederos. Una vez deshidratados, se conservan por largo tiempo muchas de sus características originales como belleza y aroma, pudiéndolos usar en diversos arreglos.

TABLA 8. Ramas de las Manualidades según el Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad. (FONART 24)



IMAGEN 7. Piezas artesanales promocionadas por su diversidad. (FONART 2015)

Respecto a la clasificación elaborada para el CSCM, a pesar de ser sólo ocho áreas las que menciona, incluye las ramas de actividad artesanal más importantes de nuestro país, algunas agrupadas de una manera lógica, pero otras, parecería que de manera un tanto arbitraria (no se incluye ninguna actividad reconocida como manualidad). Esta clasificación es importante ya que agrupa los principales datos estadísticos sobre artesanías del INEGI.

Principales Áreas de las Artesanías
alfarería y cerámica
fibras vegetales y textiles
madera, maque y laca
instrumentos musicales y juguetería
cartón y papel, plástica popular, cerería y pirotecnia
metalistería, joyería y orfebrería
lapidaria, cantería y vidrio
talabartería y marroquinería, alimentos y dulces típicos

TABLA 9. Área de las Artesanías según la CSCM. (INEGI 2023)

2.3. Cartografía de las artesanías en México

2.3.1. Distribución de las artesanías por estado

La actividad artesanal se realiza en la totalidad de la República Mexicana, lo cual es lógico ya que es una tradición cultural del pueblo mexicano y una actividad de subsistencia muy recurrida, además de que los productos artesanales pueden estar a la venta en cualquier lugar, aunque ahí no se produzca la artesanía.

Con el fin de identificar la producción artesanal hay que reconocer su carácter tanto cuantitativo como cualitativo, ya que en las diferentes menciones que se hacen de sus ejemplos, se menciona el número de artesanías existentes en un determinado lugar y muchas veces se da por descontada la calidad que poseen, aunque esto último no se aclara (lo que da pie a múltiples interpretaciones) y a un enlistado desigual de ellas.

Para la elaboración de una cartografía de las artesanías de nuestro país, la fuente inicial de recopilación fue la *Panorámica de arte popular,* elaborada por la Secretaría de Cultura, y presentada en Internet en el Sistema de Información Cultural (SIC MÉXICO) del Gobierno Federal. En esta panorámica se presentan 166 recursos[11] que abarcan 126,014,024 de habitantes a nivel nacional y, que se desglosan por cada uno de los estados de la República con excepción del estado de Querétaro (ver el enlistado completo en los anexos).

Los datos presentados en este sitio web cubren una amplia gama de piezas artesanales aunque no parecería haber un criterio uniforme de selección, ya que en algunos estados se presentan un alto número de recursos y en otros no, sin existir correspondencia ni al tamaño de la población, ni al tipo de artesanía que a veces se reconoce para la locación. No se pudo encontrar

[11] Piezas artesanales específicas de cada localidad o región.

información respecto a cuándo fue creado el sitio o, si la información había sido actualizada, sin embargo, el sitio había sido accesible hasta el día 19 de octubre de 2024.

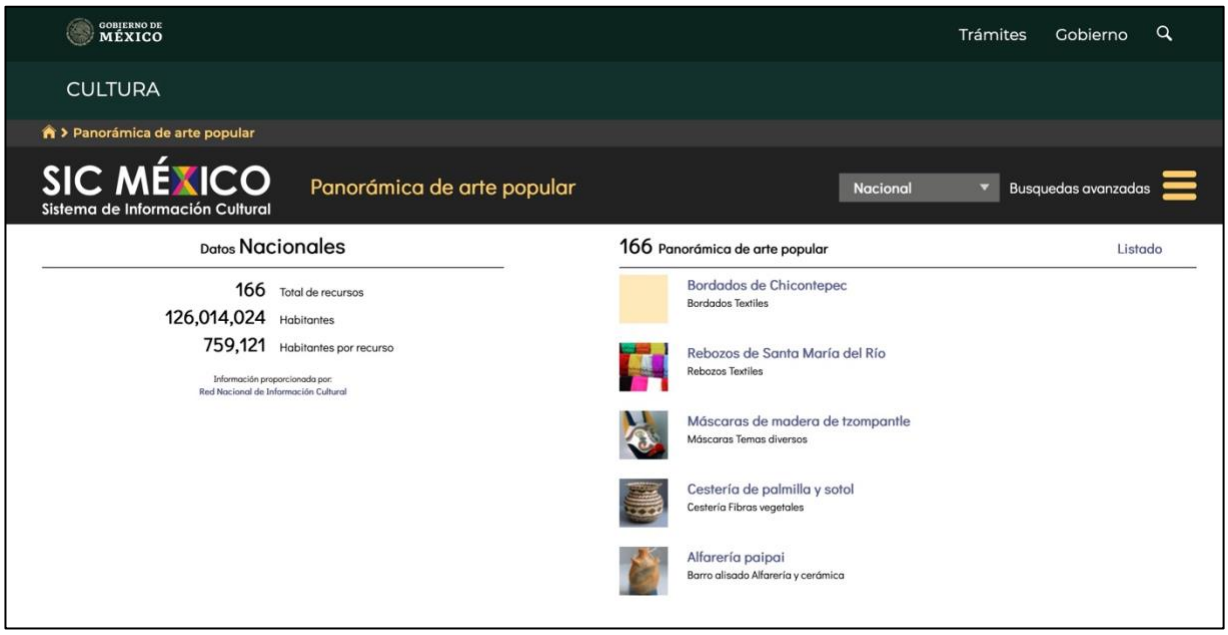

IMAGEN 8. *Panorámica de arte popular,* elaborada por la Secretaría de Cultura y presentada en Internet en el Sistema de Información Cultural (SIC MÉXICO) al 19 de octubre de 2024.

A continuación, se procedió a ingresar la información general en una matriz en la que se pudieran identificar el número y tipo de artesanía por estado, así como el número de estados por rama artesanal[12]. En la matriz obtenida podemos ver que el estado de Campeche es el que presenta un mayor número de recursos (5), seguido de los estados de Baja California Sur, Chihuahua, Ciudad de México, Guanajuato e Hidalgo (4). Respecto a las ramas artesanales, los textiles fueron los que más estados abarcaron (20), seguidos de la alfarería y cerámica (17) y, la madera (15) (ver tabla 10).

[12] Se utilizó la clasificación por rama artesanal elaborada por el Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad. (FONART 2015)

La información incluida en la matriz no parecería corresponder a la situación real de las artesanías por estado, por ejemplo, el hecho de que Campeche fuera la entidad con mayor número de recursos (o ramas artesanales) cuando existen otros estados que se consideran importantes productoras de artesanías como el Estado de México, Guanajuato, Jalisco, Michoacán o Oaxaca. Debido a lo anterior, se procedió a complementar esta matriz inicial con la mayor información disponible en Internet, como la que se encuentra en los sitios web de los Gobiernos de los Estados, en artículos de revistas, libros, exposiciones, concursos y, todo lo que nos permitiera identificar ramas artesanales que fueran relevantes para determinada locación.



IMAGEN 9. Venta de artesanías por internet de diferentes estados.

Estados	Alfarería y Cerámicas	Textiles	Madera	Cerería	Metalistería	Orfebrería	Joyería	Fibras vegetales	Cartonería y papel	Talabartería y Peletería	Maque y Laca	Lapidaria y Cantería	Arte Huichol	Hueso y Cuerno	Concha y Caracol	Vidrio	Plumaria	Otros	
Aguascalientes	□	□			□													3	3
Baja California	□						□	□										3	3
Baja California Sur			□		□			□							□			4	4
Campeche	□	□	□					□						□				5	5
Chiapas	□	□	□															3	3
Chihuahua	□	□	□					□										4	4
Ciudad de México					□				□							□		Popotería	4
Coahuila	□	□	□															2	2
Colima	□		□					□										3	3
Durango		□	□					□										3	3
Estado de México		□			□			□										3	3
Guanajuato	□	□	□		□													4	4
Guerrero	□	□			□													3	3
Hidalgo	□	□						□				□						4	4
Jalisco	□															□		2	2
Michoacán	□		□								□							3	3
Morelos	□	□						□										3	3
Nayarit		□							□				□					3	3
Nuevo León										□								1	1
Oaxaca		□			□													2	2
Puebla	□	□							□									3	3
Querétaro																		-	
Quintana Roo		□	□					□										3	3
San Luis Potosí		□	□															2	2
Sinaloa	□		□															2	2
Sonora			□					□										2	2
Tabasco		□	□															2	2
Tamaulipas										□								1	1
Tlaxcala	□		□															2	2
Veracruz	□	□																2	2
Yucatán	□	□			□													3	3
Zacatecas		□																1	1
	17	20	15	---	8	---	1	11	3	2	1	1	1	1	1	2	---	1	

TABLA 10. Ramas de las artesanías por estado referidas en el Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (FONART 2015) con datos de la Panorámica de arte popular del Sistema de Información Cultural (SIC MÉXICO 2023).

El resultado nos da una perspectiva más completa de la producción artesanal de nuestro país, en la que el factor cualitativo es relevante y, en la que la fuente de la información es la que determina la calidad de la artesanía presentada como un primer filtraje (ver el enlistado completo en los anexos, incluyendo sus fuentes).

Localización	**Artesanía**	**Localización**	**Artesanía**
Aguascalientes	•Textil •Talabartería y Peletería •Alfarería y Cerámica •Joyería •Cartonería	Nayarit	•Arte Huichol •Textil •Alfarería y Cerámica •Cartoneria y Papel •Madera •Talabartería y Peletería
Baja California	•Concha y Caracol •Fibra Vegetal •Talabartería y Peletería •Alfarería y Cerámica •Madera	Nuevo León	•Fibra Vegetal •Madera •Talabartería y Peletería •Alfarería y Cerámica •Vidrio
Baja California Sur	•Concha y Caracol •Fibra Vegetal •Alfarería y Cerámica •Talabartería y Peletería •Madera	Oaxaca	•Fibra Vegetal •Madera •Talabartería y Peletería •Alfarería y Cerámica •Joyería •Textil •Orfebrería •Metalistería
Campeche	•Fibra Vegetal •Textil •Alfarería y Cerámica •Madera •Hueso y Cuerno •Concha y caracol	Puebla	•Vidrio •Fibra Vegetal •Madera •Talabartería y Peletería •Alfarería y Cerámica •Textil •Metalistería •Cartonería y Papel •Lapidaria y Cantería •Joyería •Cerería
Chiapas	•Joyería •Alfarería y Cerámica •Textil	Querétaro	•Fibra Vegetal •Lapidaria y Cantería •Textil

	•Maque y Laca •Madera •Talabartería y Peletería •Metalistería		•Alfarería y Cerámica •Talabartería y Peletería •Cartonería y Papel
Chihuahua	•Madera •Fibra Vegetal •Textil •Alfarería y Cerámica	Quintana Roo	•Concha y Caracol •Textil •Fibra Vegetal •Joyería •Madera
Coahuila	•Textil •Fibra Vegetal •Alfarería y Cerámica •Talabartería y Peletería	San Luis Potosí	•Textil •Fibra Vegetal •Madera •Lapidaria y Cantería •Talabartería y Peletería •Alfarería y Cerámica •Concha y Caracol
Colima	•Textil •Fibra Vegetal •Alfarería y Cerámica •Madera •Talabartería y Peletería	Sinaloa	•Talabartería y Peletería •Alfarería y Cerámica •Fibra Vegetal •Madera
Durango	•Fibra Vegetal •Alfarería y Cerámica •Talabartería y Peletería •Arte Huichol	Sonora	•Madera •Concha y Caracol •Hueso y Cuerno •Fibra Vegetal •Textil •Talabartería y Peletería
Estado de México	•Talabartería y Peletería •Textil •Joyería •Madera •Alfarería y Cerámica •Fibra Vegetal •Orfebrería •Cerería •Hueso y Cuerno •Metalistería •Cartonería y Papel •Vidrio •Plumería •Lapidaria y Cantería	Tabasco	•Concha y Caracol •Talabartería y Peletería •Textil •Fibra Vegetal •Alfarería y Cerámica •Madera
Guanajuato	•Textil •Madera •Cerería •Cartonería y Papel	Tamaulipas	•Talabartería y Peletería •Madera •Fibra Vegetal

	•Alfarería y Cerámica •Talabartería y Peleteria •Vidrio •Lapidaria y Cantería		•Vidrio •Textil •Metalistería •Concha y Caracol •Cartonería y Papel
Guerrero	•Maque y Laca •Orfebrería •Fibra Vegetal •Alfarería y Cerámica •Concha y Caracol •Madera •Textil •Madera •Hueso y Cuerno	Tlaxcala	•Alfarería y Ceramica •Textil •Madera •Fibra Vegetal •Cerería •Lapidaria y Cantería •Cartonería y Papel •Orfebrería
Hidalgo	•Fibra Vegetal •Textil •Alfarería y Cerámica •Metalistería •Talabartería y Peletería •Lapidaria y Cantería •Madera •Cerería •Cartonería y Papel	Veracruz	•Talabartería y Peletería •Concha y Caracol •Madera •Fibra Vegetal •Alfarería y Cerámica •Textil
Jalisco	•Talabartería y Peletería •Fibra Vegetal •Vidrio •Madera •Textil •Arte Huichol •Lapidaria y Cantería	Yucatán	•Orfebrería •Hueso y Cuerno •Concha y Caracol •Alfarería y Cerámica •Madera •Fibra Vegetal •Textil •Talabartería y Peletería •Lapidaria y Cantería
Michoacán	•Alfarería y Cerámica •Lapidaria y Cantería •Madera •Textil •Fibra Vegetal •Vidrio •Metalistería	Zacatecas	•Orfebrería •Textil •Talabartería y Peleteria •Alfarería y Cerámica •Arte Huichol
Morelos	•Alfarería y Cerámica •Madera •Fibra Vegetal •Cerería •Textil •Orfebreria		

TABLA 11. Ramas de las artesanías por estado referidas en el Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (FONART 2015) complementadas por otras fuentes de información.

Se considera que los resultados obtenidos pueden ser más aceptables ya que la producción por rama artesanal de los estados corresponden más a los reconocidos por la sociedad (aunque susceptibles de ser corregidos en el futuro), siendo lo primero a notar el que todos los estados de la República tienen una producción de artesanías y, que además, existen estados que abarcan numerosas ramas artesanales entre las que tenemos al Estado de México (14), Puebla (11), Guerrero (9), Hidalgo (9), Yucatán (9), Guanajuato (8), Oaxaca (8), Tamaulipas (8), Chiapas (7), Jalisco (7), Michoacán (7), y San Luis Potosí (7). Cabe aclarar que para esta tabla sí se incluyen los datos del estado de Querétaro, que aunque no aparecen en el *Panorama de arte popular* ya citado, se obtuvieron de otras fuentes (ver tabla con fuentes en los anexos). De todos modos, una definición más precisa y confiable de las ramas artesanales por estado requeriría una investigación específica sobre el tema.

2.3.2. Ejemplos de artesanía destacada por estado

Es difícil definir de manera contundente qué trabajo artesanal puede ser relevante o de calidad, sin embargo, es evidente que hay piezas artesanales que destacan con relación a otras por su maestría en su elaboración y que pueden ser consideradas artísticas.

Muestras de estas piezas han sido exhibidas en el Museo de Artes Populares (MAP) desde su inauguración el 22 de mayo de 1951 hasta la fecha, también destaca la colección Ruth D. Lechuga del Museo Franz Mayer y, las múltiples exposiciones y publicaciones de Fomento Cultural Banamex.

De esta última asociación destacan dos exposiciones que se convirtieron en importantes publicaciones: *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano* (Fernández de Calderón 2003) y *Grandes Maestros del Arte Popular*

Mexicano. 20 Años (Fernández de Calderón 2020), cuya curaduría requirió tres criterios de selección: la calidad de su ejecución, la fuerza expresiva de cada pieza y el reconocimiento adquirido hacia el artesano por parte de la comunidad. La recopilación de piezas para dichas exposiciones y su posterior publicación, implican la identificación de sus autores no sólo como artesanos sino como artistas.

En el libro *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano. 20 Años*, aunque se aclara la dificultad de poder abarcarlos a todos, se enlistan a más de 500 maestros artesanos que destacan por su talento y la calidad de su trabajo y que pueden constituir una interesante referencia para conocer a algunos de los artesanos más destacados en nuestro país.

Asimismo, FONART, desde su fundación en 1974, se ha abocado a la tarea de apoyar a los artesanos mexicanos para lograr su desarrollo humano, social y económico. Además de proporcionar capacitación técnica, FONART promueve las artesanías a través de ferias y exposiciones nacionales e internacionales, realiza concursos artesanales y ofrece un importante espacio de comercialización a través de sus tiendas. Las piezas que se muestran en las exposiciones y las que participan en los concursos artesanales destacan por la maestría en su elaboración, y se vuelven un importante parámetro de producción artística y no sólo comercial.

Artesanía	Artesano	Localización
Alabastro	Francisco Charles Sánchez	Galeana, NL
Alebrijes	Pedro Linares* Manuel Jiménez	Ciudad de México San Antonio Arrazola, Oax.
Alfarería	Irene Aguilar Alcántara Alberto Bautista Gómez	Ocotlán de Morelos, Oax. Amatenango del Valle, Chis.
Árboles de la Vida	José Alfonso Soteno Fernández Adrián Ruiz González	Metepec, Edo. Mex. Metepec, Edo. Mex.

	Alfonso Castillo Orta	Izúcar de Matamoros, Pue.
Arte Wixárica	Mariano Valadez Navarro Refugio González López	Santiago Ixcuintla, Nay. Tuxpan de Bolaños, Jal.
Barro Negro	Doña Rosa*	San Bartolo Coyotepec, Oax.
Barro Bruñido	Carlomagno Pedro Martínez Emilio Molinero Hurtado	San Bartolo Coyotepec, Oax. Tzintzuntzan, Mich.
Barro Policromado	Ma. de Jesús Nolasco Elías	Ocumichu, Mich.
Barro Vidriado	Maximino Gómez Ponce	Puebla, Pue.
Bordados	Xóchitl González Toledo Elidia y Sofía Ferrer Faustina Sumano García	San Blas Atempan, Oax. San Felipe Santiago, Edo. Mex. San Juan Chilateca, Oax.
Bordados Mazahuas	Sofia Ferrer	Estado de México
Brocado	Florentina López de Jesús	Xochistlahuaca, Gro.
Calaveras de Azúcar	Wenceslao Rivas Contreras	Toluca, Edo. Mex.
Canastas	Apolinar Hernández Balcázar	San Martín Coapaxton, Edo. Mex.
Cantera	Antonio Frenado Flores Canteras y Laminados de Zacatecas	Escolástica, Qro. Guadalupe, Zac.
Caracol y Concha	Walterio Gil Flores	La Paz. BCS
Carey	David Jiménez Montoya	Campeche, Camp.
Carrizo	Fortunato Moreno Reinoso	Ixmiquilpan, Hgo.
Cartonería	Mauricio Hernández Colmenero	Guanajuato, Gto.
Catrinas	Juan Carlos de la Cruz	Capula, Mich.
Cera Perdida	Félix Bautista Martínez	Oaxaca. Oax.
Cerámica	Juan Quezada Celado Ma. del Pilar Núñez	Juan Mata Ortiz, Chih. Tlaquepaque, Jal.
Cerámica Bandera	Florentino Jimón Barba	Tonalá, Jal.
Cerámica de Alta Temperatura	Juan Jorge Wilmot Mason	Tonalá, Jal.
Cerería	Francisco Coutiño Cárdenas Aurelio Agustín Arredondo Rangel	San Luis Potosí, SLP Salamanca, Gto.
Cocos	José Castellano Rabanales	Jalpa de Méndez, Tab.

Cueras	Ramón Mendoza Maldonado	Tula, Tamps.
Charango	Fam. Plácido Otilia	Tamazunchale, SLP
Cuchillería	José Ojeda Larios	Sayula, Jal.
Deshilado	Esther Rojas Guerrero	Aguascalientes, Ags.
Diablitos	Marcelino Vicente Mulato*	Ocumichu, Mich.
Entorchado	Guadalupe Martínez de Argüello	Pátzcuaro, Mich.
Filigranas de Oro y Plata	Fernando Espinosa Gómez Leonardo y Félix Ramos	Tuxtla Gutiérrez, Chis. Mérida, Yuc.
Figuras de Plomo	Teodoro Torres Orea	Ciudad de México, CDMX
Figuras Policromadas de Barro	Zenaida Rafael Julián Serapio Medrano Hernández	Ocumicho, Mich. Sta. Cruz de las Huertas, Jal.
Flores	Delfino y Timoteo López Godínez	San Antonio Ocotlán, Oax.
Gabán Jaspeado	Efrén Nava Vega Textiles Mashcalanos	Gualupita, Edo. Mex.
Guayaberas	Guayaberas Finas Caamal	Tekit, Yucatán
Guitarras	Jesús Escobar Vázquez	Paracho, Mich.
Hamacas	Fam. Villajuana Fortunato Hernández Bazán	Euan, Yuc. San Pedro Cajonos, Oax.
Hierro Forjado	Guadalupe Hermosillo Escobar Gonzalo Jacobo Ricardez	San Cristóbal de las Casas, Chis. Oaxaca, Oax.
Hoja de Oro	Francisco Coronel Navarro	Olinalá, Gro.
Hojalata	Aarón Velasco y Alfonso Santiago	Oaxaca, Oax.
Hueso	Roberto Ruiz	Ciudad Nezahualcóyotl, Edo. Mex.
Huipiles	María y Pedro Meza Eustaquia Ruiz y Pascuala Díaz Nicolasa Pascual Martínez	Tenejapa, Chis. Oventic Grande, Chis. San Bartolo Yautepec, Oax.
Juguetes	Martín Medina Gasca Gumercindo España Olivares	Silao, Gto. Sta. Cruz de Juventino Rosas, Gto.
Juguetes de Trapo	Martha Morales Naranjo María y Pascuala Patixtán	Uruapan, Mich. San Juan Chamula, Chis.
Madera Laqueada	Francisco Coronel Navarro	Olinalá, Gro.

Madera Tallada	Manuel Jiménez Ramírez Leandro Espinosa Gutiérrez	Arrazola, Oax. Papantla, Ver.
Madera Taraceada	Silvano y Francisco Aguirre	Jalostotitán, Jal.
Maque	Mario Agustín Gaspar	Pátzcuaro, Mich.
Marimbas	Fam. Nadayapa Vargas	Chiapa de Corzo, Chis.
Máscaras	Victoriano Salgado Morales Antonio López Hernández	Uruapan, Mich. Chiapa de Corzo, Chis.
Mayólica	Gorki González Quiñones* Cayetano Corona Gaspariano	Tlaquepaque, Jal. San Pablo del Monte, Tlax.
Miniaturas de Barro	Abel Ávalos Guerrero Jesús Carranza Cortés	Dolores Hidalgo, Gto. Tlaquepaque, Jal.
Morrales	Alicia Flores y Lamberta Ciriano	Sta. María de Ocotán, Dgo.
Nacimientos	Zenón, Martínez García Emilia Pineda Palacios	Tlaquepaque, Jal. Sta. María Chigmecatitlán, Pue.
Obsidiana	Rogerio Ortega Moreno	Xaltocan, Tlax.
Palma	María Quiñones Carrillo	Otovachi, Chih. Mixteca, Oax.
Palo de Fierro (seris)	Samuel Comito Robles	Punta Chueca, Sonora
Papel Amate	Alfonso Lorenzo Santos	Ameyaltepec, Gro.
Papel Picado	Pedro Ortega Lozano	Ciudad de México, CDMX
Pasta de Caña	Antonio Hernández González	Patamban, Mich.
Petate	Felipa Izeek Naal Felipe Medrano Medina María Olga Kantun Tzelek	Nunkini, Camp. Sta. María Acapulco, SLP Nunkiní, Camp.
Piedra Volcánica	José Alfredo de Anda Hernández	Comonfort, Gto,
Piñas de Barro Vidriado	Neftalí Ayungua Suárez Hilario Alejos Madrigal	Patamban, Mich. San José de Gracia, Mich.
Piñatas	María de Lourdes Ortiz Zacarías	Acolman, Edo. Mex.
Platería	Antonio Castillo Terán Ex-Hacienda de Bernárdez Odilón Marmolejo Sánchez	Taxco, Gro. Guadalupe, Zac. Ciudad de México, CDMX

Plumería	Gabriel Olay Olay	Tlalpujahua, Mich.
Reatas	Ángel Gil Rodríguez	Xichú, Gto.
Rebozo	Felipe Acevedo* Isabel Rivera y Julia Sánchez Taller La Mexicana	Sta. María Del Río, SLP Sta. María Del Río, SLP Moroleón, Gto.
Recreación Prehispánica	Guillermo Ríos Alcalá Miguel Chan Iut y Roger Juárez	Colima, Col. Ticul, Yuc.
Sarape	Héctor Gerardo Tamayo Sánchez	Saltillo, Coah.
Silla de Montar	Ismael Barrón Bolaños Armando Gaeta Loera	Monterrey, NL Colotlán, Jal.
Sombrero	Familia Santana Eulogio Chi y Raymunda Chi	Morelita, Gro. Bécal, Camp.
Sombrero de Charro	Fam. Salazar Yépez	San Francisco del Rincón, Gto.
Sombrero de Jipi	Andrés Uc Dzul	Becal, Camp.
Talavera	César Torres Ramírez	Puebla, Pue.
Tallas de Madera	Baltazar Hernández López	Tecoluta, Tab.
Textiles Tejidos	Francisca Rivera Pérez Rosa Hernández Díaz Juan y Benito Rayón Arnulfo Mendoza Ruiz Evaristo Borboa y Estonia Millán	Cuetzalan, Pue. San Andrés Larráinzar, Chis. Xonacatlán, Edo. Mex. Teotitlán del Valle, Oax. Tenancingo, Edo. Mex.
Tololoche	Ascensión de la Cruz Morales	San Francisco Ocotán, Dgo.
Vajilla de Barro Verde	Teodora Blanco y Dolores Porrasque	Sta. María Atzompa, Oax.
Vasijas de Cobre	Jesús Pérez Ornelas	Sta. Clara del Cobre. Mich.
Vidrio Soplado	Jaime Camarasa Molas Vidrio de Carretones	Tlaquepaque, Jal. Ciudad de México, CDMX

TABLA 12. Enlistado de algunas artesanías específicas que destacan por su elaboración y su reconocimiento, así como su localización geográfica. No es una lista comprehensiva sino meramente referencial. *Iniciadores. (Fernández de Calderón 2003 2020 y otras)



IMAGEN 10. Maestro artesano de Colima. (Espinosa 2020)

2.4. La artesanía como industria cultural y su relevancia

Como se ha podido ver en los apartados anteriores de este capítulo la artesanía es una actividad económico-cultural cuyos productos son, por un lado, objetos que representan una tradición cultural, historia e identidad relevantes de una sociedad y, por el otro, el resultado de procesos específicos que se insertan en un mercado artesanal y cuyas características deben satisfacer ciertas condiciones de dicho mercado.

Desde esa perspectiva, algunos autores han ubicado a las artesanías como parte de una *industria cultural*, concepto que según Navarro-Hoyos (2016) fue desarrollado por Theodor Adorno y Max Horkheimer para referirse a la producción de bienes culturales en una forma masiva, dentro de una economía capitalista. Una industria cultural se podría considerar como un sector económico que se desarrolla en torno a bienes culturales como el arte, el entretenimiento, el diseño, la arquitectura, la publicidad, la gastronomía, el turismo o, la artesanía, entre otros.

En el libro *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, Néstor García Canclini, como uno de los coautores (el otro es Ernesto Piedras), hace una interesante reseña del desarrollo de las industrias culturales de nuestro país entre los años 1980 y 2005, desarrollo que se enmarca en un modelo económico neoliberal y de globalización, en un momento histórico en el que se buscaba la integración económica de nuestro país al bloque de países norteamericanos (Canadá, Estados Unidos y México) a través del Tratado de Libre Comercio de Norteamérica (TLCN) y, como una manera de lograr, en este caso, un despegue económico a través de la actividad cultural. (García Canclini Piedras 2006)

Al inicio de los años 80 las empresas audiovisuales mexicanas (sobre todo de TV) presentaban una gran expansión, no sólo en su cobertura a nivel nacional sino también alcanzando a la población hispana de los Estados

Unidos e, iniciando procesos de integración con las grandes cadenas televisivas norteamericanas.

En el campo editorial, Argentina, México y España, aunque especificando más podríamos decir que Buenos Aires, Ciudad de México, Madrid y Barcelona, se convierten en los centros de acción de las grandes editoriales en lengua española, que comienzan su integración con los grandes conglomerados de comunicación trasnacionales.

Los periódicos, la radio y el cine ejercen una gran influencia social y, en particular, los programas de noticias y opinión colaboran en gran medida en la formación de *ciudadanía*, sin embargo, un resultado patente del modelo de industrias culturales es que las audiencias se convierten en un público de consumidores.

Una visión positiva respecto a las industrias culturales la relaciona a la noción de identidad social, defensa de lo local y la tradición, lo cual se puede observar en prácticas artísticas poco industrializadas como las artesanías, las artes plásticas y la literatura.

Existe por otro lado, el cuestionamiento del término "industria" respecto a las actividades culturales ya que esto implica una producción masiva, lo cual podría ser aplicable a la industria audiovisual o editorial dado el alcance de público que tienen. De todos modos, el uso de dicho término, dado el enfoque económico que se le da, permite ubicarla junto con otras actividades económicas afines o disímiles, lo que facilita la planeación de políticas económicas de desarrollo.

En el texto ya citado, García Canclini cuestiona si se debe hablar de industrias culturales o industrias creativas ya que la creatividad es el principal insumo en este tipo de actividad. Este autor también menciona que en países con una cultura popular tan presente como la nuestra, hubo que pasar, durante el siglo XX, de la concepción elitista de la cultura a una

concepción que reconociera como patrimonio nacional los productos artesanales, étnicos y de grupos populares urbanos. (Canclini Piedras 2006)

Al hablar de industria cultural, pasamos del estudio de la cultura desde las humanidades, la antropología o la sociología, a agregar aspectos de inversión, mercado y consumo para considerarla realmente una industria.

En el caso de las artesanías, el problema es que, en nuestro país, la mayor parte de sus productos continúa circulando sólo:

> …en mercados y tiendas de la región, sus productores no se organizan empresarialmente ni llevan inventarios, muchos de ellos comienzan a trabajar como asalariados para talleres y empresas que reelaboran los formatos originales mediante diseñadores, con fines de exportación.
> (Canclini Piedras 23)

Con la consiguiente mercantilización de las artesanías surge el problema del derecho autoral, pasamos del objeto artesanal al producto artesanal, y si bien, en cualquier caso, este objeto o producto se tiene que vender, una reproducción más amplia del producto, con características formales y simbólicas tradicionales, corre el peligro de una apropiación o un mal uso por parte de otros agentes inmersos en su producción, comercialización y consumo, como ya ha sucedido. No sólo hablamos de imitaciones chinas de muy bajo costo (hasta de la Virgen de Guadalupe) que comenzaron a circular de manera popular, sino de plagios de motivos tradicionales aplicados en diseños para productos que aparecían en las tiendas departamentales o de marcas internacionales. (Amador Tello 2018)

La falta de una ley de protección artesanal, así como de un censo de artesanos, ha sido denunciado en varias ocasiones, como es el caso de Gorki González, Leonardo Linares, Sol Rubín de la Borbolla, Alfonso Soto Loria y Juan Coronel Rivera, quienes lo hacen en una entrevista para la revista Proceso que apareció en su número 1351, aunque también esta situación

se señaló en el Foro *Las artesanías en México. Situación actual y retos*, que organizó la Cámara de Diputados de México en 2012. (Sales Heredia 2013)

Si se establece como un producto de mercado, sería interesante considerar el tipo de comprador y sus motivaciones al adquirir artesanías mexicanas, ya que se podrían distinguir distintos tipos de compradores, como se ha mencionado en este capítulo: (1) el comprador nacional que adquiere artesanías para su uso personal cotidiano, como vestimentas o utensilios de uso en el hogar, entre otros, (2) el turista nacional o extranjero que adquiere una artesanía a manera de "*souvenir* o recuerdo" de un viaje o como un regalo, y (3) el coleccionista nacional o extranjero, que compra artesanía considerada como arte popular, que aprecia la maestría en su elaboración y está dispuesto a pagar un alto precio para su adquisición. En todos los casos, en mayor o menor medida, el comprador de artesanías tiene claro que está comprando un producto con un valor cultural.

En cuanto al tipo de artesano que elabora dichos productos, podemos considerar (1) el artesano tradicional que vive de su oficio, por lo general "al día" y en condiciones de supervivencia, puede ser artesano de tiempo completo o trabajar la artesanía como un complemento y, (2) los artesanos más reconocidos por su habilidad, que participan en concursos y exposiciones, que cuentan con un renombre y que venden sus productos como piezas artísticas y, que muchas veces son reconocidos como maestros artesanos.

Definida como industria cultural, los puntos de venta de las artesanías pasan de los sitios tradicionales como las ferias, los mercados y la calle, a las casas de artesanías de los estados, FONART, tiendas en los centros turísticos y tiendas de los maestros artesanos, con un enfoque más comercial.

Durante los últimos años y, sobre todo a partir de la pandemia del Covid 19, se ha extendido la venta de artesanías por Internet, a través de portales

que ofrecen diversos objetos artesanales de una calidad y precio, que se ofertan sobre todo, a un tipo característico de comprador *online*, tanto nacional como del extranjero (esa diferencia se vuelve irrelevante), con un cierto nivel cultural y que aprecia las artesanías y, que accede a un portal con el interés o la intención de adquirir artesanía fina (ver tabla 13).

La comercialización de la artesanía es un tema delicado y complejo, ya que muchas veces se busca preservar la tradición y respetar los valores culturales que la rodean, pero a la vez está la necesidad evidente de resolver los problemas económicos ancestrales que aquejan a los artesanos.

En nuestro país, en gran parte del siglo XX, han habido iniciativas gubernamentales y privadas que han tratado de apoyar en la resolución de esos problemas y, en el caso del Estado Mexicano, se han generado diversos enfoques y políticas que han derivado en ubicar el tema en determinadas entidades o secretarías del gobierno durante diferentes sexenios presidenciales: (1) como lucha contra la pobreza en la *Secretaría de Desarrollo Social*, (2) como desarrollo económico o exportación en la *Secretaría de Comercio* o la *Secretaría de Economía,* (3) vinculando las artesanías con los viajes en la *Secretaría de Turismo* y, (4) como un tema artístico-cultural que propugna el bienestar económico de los artesanos a través de la Secretaría de Cultura, *FONART*, el Museo de Arte Popular, las *Casas de Artesanías de los Estados*, los *Centros Artesanales* privados y las *cooperativas de artesanos*.

En el caso de las industrias culturales en México, su auge surge a partir de la globalización y el modelo neoliberal de los años 80, y en el caso de las artesanías, como una forma de promover el desarrollo económico y luchar contra la pobreza.

Tienda	Liga de Referencia
DECORAZÓN MEXICO	https://decorazonmexico.com/?gclid=CjwKCAiA9ourBhAVEiwA3L5RFjDdFSgIJ10kECSr9YZXf8KgqBAEdXIFRJwxMjmNvsVCwoD5qknmtRoCoRwQAvD_BwE
Alterno Artesanías Mexicanas	https://www.alternoartesaniasmx.com/
Artesanía Huichol	https://www.artesaniahuichol.com/
Artesanías de México & Tayaupa	http://artesaniademexico.com/es/
Casa Milagros	https://casamilagros.cl/
ChrisXel	https://chrisxel.com/
Flor de Piña	https://www.flordepina.mx/
La Reina de Tonalá	https://www.artesaniasdetonala.com.mx/
Marakarte	https://marakarte.mx/#INICIO
Mi Tierra Arte	https://mitierraarte.com/
MI Tonalá	https://mitonala.mx/
Servin Coyoacán	https://www.ceramica-servin.com/
Tienda MAP	https://www.tiendamap.com.mx/
Tikal Arte Mexicano	https://www.tikal.com.mx/

TABLA 13. Algunos portales electrónicos que venden artesanías mexicanas, la lista completa se puede consultar en los anexos.

2.5. Discusión del capítulo

De acuerdo al esquema planteado en la presente investigación, la pregunta que se busca contestar para este capítulo sería:

¿Cuáles son las artesanías mexicanas más representativas, dónde se ubican y, cómo se promueven y se comercializan?

Como se vio en el capítulo anterior, la complejidad a la hora de estudiar las artesanías no sólo se hace evidente por las diferentes maneras de enfocar una investigación de este tipo (desde la antropología, la sociología, la economía, la semiótica, el arte popular, el diseño u otras), sino por la problemática real que aqueja a sus practicantes, los artesanos, por lo que no es suficiente sólo "estudiarlos" sino ir más allá para que los estudios que se hagan tengan una repercusión positiva en su calidad de vida. Pasar de una investigación donde el sujeto investigado (el artesano) es un individuo pasivo, a una donde dicho sujeto es realmente un actor dinámico que genera, como indica Nicolescu, un conocimiento "in vivo". (Nicolescu 2008)

La manera en que el gobierno de México ha abordado el problema de las artesanías o, mejor dicho, de los artesanos, hace evidente la dificultad en ubicar su temática como un solo objeto de estudio o de trabajo y, por el contrario, vuelve fundamental la necesidad de reconocer su naturaleza multitemática y, por lo tanto, la necesidad de estudiarla desde un enfoque multidimensional e integrador, característico de una visión transdisciplinar.

Asimismo, partiendo de la noción de que los artesanos no son beneficiados de manera más amplia para cubrir sus carencias materiales como lo indican los numerosos escritos sobre el tema, se vuelve fundamental considerar otros enfoques que puedan ayudar a resolver la problemática económica que los aqueja y, en ese sentido, un enfoque desde la transdisciplinariedad consideraría al artesano, no sólo un sujeto de estudio, sino un *stakeholder*

o un agente económico principal, interesado en la resolución de la problemática planteada. (OECD 2020)

Al final del capítulo anterior, se menciona la existencia de un bucle artesanía-economía que ha estado presente a lo largo de la historia, lo que se ha reiterado en el desarrollo del capítulo 2, en el que se plantea el paso del *objeto artesanal*, que podemos describir como un objeto elaborado por el artesano y que cumple una serie de valores funcionales, estéticos y culturales, al *producto artesanal*, el cual es visto como una mercancía por un público consumidor y, cuyo valor principal es poseer las características de un objeto artesanal, pero a la que se le agregan las condiciones de un mercado de consumo.

En lo económico, las estadísticas que se presentan son abrumadoras, una cifra reveladora es que el salario promedio de los artesanos en México durante el segundo trimestre de 2024 fue de 6,540 pesos mensuales, siendo menor al salario mínimo mensual que correspondió a 7,468 pesos, exhibiendo el bajo nivel de ingresos de los artesanos.

Del sector cultura, las artesanías generaron en 2021 el 20.8% de los ingresos totales del sector, el 37.7% de los empleos y, abarcaron el 21.8% de los gastos familiares en la adquisición de bienes y servicios culturales, porcentajes indicativos de la importancia de la artesanía en dicho sector.

El objeto artesanal se empezó a considerar de manera reiterada un producto artesanal a partir de que en los años 80 del siglo pasado, México vivió una transformación hacia un modelo económico neoliberal y de globalización en el que se buscó un despegue económico a través de la actividad cultural.

Bajo este modelo, el producto artesanal se convirtió en una mercancía que requirió no sólo la elaboración del producto, sino su promoción y comercialización a través de canales comerciales tanto nacionales como internacionales, lo cual ha sido beneficioso para los artesanos, pero no los

ha sacado de la pobreza y, del que han surgido nuevos problemas como el derecho autoral de las piezas.

El ser parte de una industria cultural ha requerido que los productos artesanales puedan ser catalogados estadísticamente por lo que la CSCM del INEGI las clasificó en ocho áreas (ver apartado 2.1.1) y el Grupo Impulsor Artesanal del FONART hizo una lista minuciosa de 17 ramas artesanales (ver apartado 2.2.2). La clasificación de las artesanías ha sido una tarea complicada ya que cada institución que lo intenta termina con una lista diferente. Para los fines de esta investigación se presentan las dos anteriores, que conllevan la ventaja, en el caso de la clasificación de la CSCM del INEGI, de ser la que registra las estadísticas económicas oficiales de esta actividad y, en el de la del Grupo Impulsor Artesanal del FONART, de ser tal vez, la lista más completa y más metódicamente definida de las existentes, siendo además avalada por una de las instituciones más reconocidas en el apoyo y promoción de las artesanías mexicanas.

Respecto a la elaboración de una cartografía de las artesanías mexicanas, si bien existen diversas fuentes de información para su elaboración, estas son muy variadas, incompletas y sin criterios específicos para determinar la calidad de las piezas presentadas.

La cartografía que se presenta en este capítulo se basó en la *Panorámica de arte popular,* elaborada por la Secretaría de Cultura y que se presenta en internet. Dicha cartografía se complementó con información disponible en Internet como los sitios web de los Gobiernos de los Estados, artículos de revistas, libros, exposiciones, concursos, y todo lo que nos permitiera identificar ramas artesanales que fueran relevantes para determinada locación.

Si bien, como ya se ha mencionado, existe producción artesanal en prácticamente todos los estados de la República Mexicana, la cartografía

complementada nos presenta a los siguientes estados como los que más ramas artesanales han desarrollado (ver tabla 11): Estado de México (14), Puebla (11), Guerrero (9), Hidalgo (9), Yucatán (9), Guanajuato (8), Oaxaca (8), Tamaulipas (8), Chiapas (7), Jalisco (7), Michoacán (7), y San Luis Potosí (7).

Por último, las artesanías que se destacan por su manufactura y originalidad, y que se reconocen para ciertas regiones específicas del país son (las localidades, así como los iniciadores o artesanos destacados se detallan en la tabla 12):

Arte Wixárica	Cerería	Huipiles	Piedra Volcánica
Barro Negro	Cocos	Juguetes	Piñas de Barro Vidriado
Barro Bruñido	Cueras	Juguetes de Trapo	Piñatas
Barro Policromado	Charango	Madera Laqueada	Platería
Barro Vidriado	Cuchillería	Madera Tallada	Plumería
Bordados	Deshilado	Madera Taraceada	Reatas
Bordados Mazahuas	Diablitos	Maque	Rebozo
Brocado	Entorchado	Marimbas	Recreación Prehispánica
Calaveras de Azúcar	Filigranas de Oro y Plata	Máscaras	Sarape
Canastas	Figuras de Plomo	Mayólica	Silla de Montar
Cantera	Figuras Policromadas de Barro	Miniaturas de Barro	Sombrero
Caracol y Concha	Flores	Morrales	Sombrero de Charro
Carey	Gabán Jaspeado	Nacimientos	Sombrero de Jipi
Carrizo	Guayaberas	Obsidiana	Talavera
Cartonería	Guitarras	Palma	Tallas de Madera

Catrinas	Hamacas	Palo de Fierro (seris)	Textiles Tejidos
Cera Perdida	Hierro Forjado	Papel Amate	Tololoche
Cerámica	Hoja de Oro	Papel Picado	Vajilla de Barro Verde
Cerámica Bandera	Hojalata	Pasta de Caña	Vasijas de Cobre
Cerámica de Alta Temperatura	Hueso	Petate	Vidrio Soplado

TABLA 14. Enlistado de artesanías destacadas, tomadas de la tabla 12.
(FUENTE: Fernández de Calderón 2003 2020 y otras)

La promoción y comercialización se ha hecho tradicionalmente a través de las ferias, exposiciones y concursos, mismos que son difundidos por medios impresos, electrónicos y, hoy en día, digitales. También han sido importantes para este fin, la publicación de artículos y libros en medios impresos y, en la actualidad, la difusión en redes sociales, blogs, canales y la venta a través de sitios web específicos.

CAPÍTULO 3. Semiótica artesanal

3.1. Semiótica del objeto artesanal

3.1.1. El objeto artesanal como un objeto antropológico

Para el estudio del objeto como signo, y en momentos posteriores como texto, a partir de los años setenta del siglo pasado la semiótica ha recurrido a un trabajo interdisciplinario (y a partir de los 90 transdisciplinario), apoyado entre otras áreas de conocimiento, por la semiótica de la cultura, la mercadotecnia y la sociología, lo que ha llevado a exploraciones sobre el concepto del signo, el código y las funciones comunicativas, el problema de la iconicidad y la naturaleza comunicativa de la arquitectura, así como el diseño y el marco social que lo genera (como los procesos de producción, circulación y recepción, incluyendo la ideología).

Uno de los enfoques de estudio del objeto pertinente a esta investigación es la de una visión del objeto desde la semiótica de la cultura, en la que el objeto refleja la realidad de determinados grupos y sus prácticas sociales. El objeto antropológico es el punto de encuentro de la antropología, la etnología y la semiótica, y, en la que la transmisión y la conservación de la memoria (implícita en todo sistema cultural) es fundamental para todo proceso de comunicación. Un análisis semiótico desde esta perspectiva se dirige hacia la reconstrucción de las condiciones materiales, técnicas y estéticas que hacen posible la existencia de un objeto en la sociedad. (Cid Jurado 10)

En este escrito se realiza una reflexión sobre la relación de los objetos y la cultura a la que pertenecen, y su contribución a la identidad cultural debido a que dichos objetos reflejan la cultura que los produce.

El objeto etnológico busca la relación entre la ideología y la forma del producto, observando el objeto como la suma de sistemas que permite analizar la memoria colectiva de una cultura en un momento y espacio determinado. (Cid Jurado 11)

En el caso de las artesanías, podríamos identificar a los objetos artesanales con base en las características que se indican en la tabla 3 del capítulo 1:

- No sigue los principios de la industrialización, es decir, la especialización, la división y la mecanización del trabajo.
- Equivalente al "arte popular". Es una forma de arte tradicional.
- Es una forma de trabajo manual o que utiliza herramientas manuales o mecánicas, pero en el que la contribución manual es el componente más importante. Sigue formas de producción ancestrales y en la mayor parte herramientas poco sofisticadas.
- Realizado individualmente o en una unidad familiar.
- Transmitidos por tradición de padres a hijos.
- Generalmente son de carácter anónimo.
- Los objetos artesanales son de una variada calidad y maestría.
- Pueden ser duraderos o efímeros.
- Se producen en pequeñas cantidades y unidades ùnicas.
- Son una fuente primordial de ingresos del artesano.
- Se considera una forma de micro industria cultural.
- Utilizando materiales de la región o de recursos sostenibles (predominantemente).
- Cubren necesidades concretas de los compradores.
- Uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario o implemento de trabajo.
- Reflejan valores simbólicos e ideológicos de la cultura local.

De lo enlistado anteriormente podemos considerar que los *objetos artesanales* podrían analizarse semióticamente como objetos antropológicos ya que en nuestro país la actividad artesanal es practicada mayoritariamente por personas ubicadas en comunidades con una gran tradición cultural, en las que es muy importante la transmisión y conservación de la memoria, y en la que la lectura de sus objetos se vuelve muy compleja debido a la riqueza y variedad de sus valores simbólicos e ideológicos.

3.1.2. La semiosfera de las artesanías

Respecto a los procesos comunicativos y la generación de nueva información, Lotman considera que existe un "gran sistema" que es *el espacio semiótico,* fuera del cual es imposible la existencia de la *semiosis*, y a la que denomina *semiosfera*. Sólo en este espacio se hace realidad el acto sígnico particular. (Lotman 1996 12)

Según Lotman, la semiosfera se caracteriza por dos rasgos distintivos:

1. *Espacio delimitado.* El concepto de la semiosfera está ligado a una determinada homogeneidad e individualidad semióticas, y ambos al de *frontera*, que es el lugar o el momento en que existe una traducción de un texto a un lenguaje fuera de una semiosfera dada.
   Irregularidad semiótica. Tiene que ver con la interacción activa de las estructuras nucleares y con una organización manifiesta dentro de un espacio semiótico. (Lotman 1996 12)

Asimismo, cada semiosfera está organizada por un *núcleo* y su *periferia*, en la que los sistemas semióticos dominantes se localizan en el núcleo. Existe una actividad muy dinámica en la manera en que los sistemas semióticos

se relacionan, tanto del centro a la periferia, como de una semiosfera a otra, o a otros espacios *extrasemióticos* o *alosemióticos*. (Lotman 1996 17)



IMAGEN 11. Cestas de tejido de fibra vegetal, artesanía de la Sierra Tarahumara (Espinosa 2020)

Un estudio interesante respecto a la semiosfera artesanal es el texto de Diana Isabel Mejía Lozada (2015) titulado *Tejiendo la vida. Significados de la tradición textil en la sierra de Zongolica. Aportaciones al estudio semiótico de la cultura mexicana* en el que la autora hace un interesante estudio

aplicando el concepto de la semiosfera en las mujeres artesanas de Tlaquilpa, en la Sierra de Zongolica Veracruz.

El uso de este modelo posibilita a la autora "…reconocer para su análisis, límites en la interacción social, espacios de confluencia entre prácticas y representaciones sociales, así como también niveles de asignación de sentido en las tradiciones culturales". (Mejía Lozada 101)

En la práctica, la autora hace una descripción muy clarificadora de la manera en el que las mujeres de la población de Tlaquilpa pueden realizar sus actividades artesanales, en este caso el tejido en telar de cintura, y las numerosas limitaciones que por su género tienen que vivir para llevarlas a cabo dentro de una comunidad rural de etnia nahua y, en la que la tercera parte es monolingüe.

Aparte de la semiosfera de las mujeres artesanas, otros ámbitos análogos que se pueden identificar de una manera inicial y, que posibilitarían estudios posteriores, todos ellos como semiosferas, son: (1) artesanos de los pueblos originarios, (2) artesanos tradicionales, (3) artesanos urbanos, (4) artesanos artistas y (5) artesanos innovadores. Cada semiosfera tiene características distintivas dentro de lo que podríamos considerar el trabajo artesanal.

En el caso de los pueblos originarios, su condición étnica es determinante para su labor manual, ya que está influida por la comunidad originaria a la que pertenece, la lengua que habla, sus tradiciones, sus costumbres, y el hecho de que históricamente son grupos cerrados que no se interrelacionan fácilmente con gentes de otros grupos sociales.

Los artesanos tradicionales son personas que elaboran sus piezas siguiendo procedimientos ancestrales, y si bien, tienen que hacer adaptaciones cuando se requieren, su actitud es la de conservar los modos de trabajar existentes desde generaciones anteriores. Pueden habitar el ámbito rural pero también

el urbano, ser étnicamente de los pueblos originarios o mestizos, y dedicarse de tiempo completo a la artesanía o como actividad complementaria.

Los artesanos urbanos son personas que realizan su actividad artesanal dentro de las ciudades, pueden tener un nivel educativo más elevado que el artesano del ámbito rural y practicar la artesanía como una elección, y no necesariamente como el seguimiento de una tradición familiar, sin embargo, también existe un número importante de artesanos de los pueblos originarios que han migrado a la ciudad, y que viven en pequeñas comunidades de su grupo étnico. Un caso representativo es el de la Ciudad de México, que cuenta con una importante comunidad nahua dentro del Centro Histórico, y que han llegado a habitar edificios completos en esa zona, realizando sus actividades de venta en la calle.

Los artesanos artistas, son aquellas personas que han desarrollado sus capacidades técnicas y estéticas a tal grado que la comunidad en la que viven los reconoce como maestros artesanos, llevando su actividad a un nivel de arte popular. Muchos de estos maestros participan en concursos de artesanías promovidos por FONART o alguna entidad estatal, o han expuesto sus obras ya sea nacional o internacionalmente en ferias, museos o galerías.

Si bien, algo que caracteriza a la artesanía es la intención de conservar la tradición, existen artesanos que buscan lo contrario, innovar en lo que hacen. Esto se nota sobre todo entre los jóvenes artesanos, muchas veces inconformes con el estado de las cosas y que cuestionan el hecho de que el tejido lo tengan que realizar solamente las mujeres, por lo que ellos mismos se dedican a tejer, o que buscan la manera de trabajar sus piezas de manera diferente. Otro ámbito de innovación es la colaboración con los diseñadores, relación que ha llevado a resultados mixtos, a veces muy exitosos, como la colaboración del ProMDyA de la UAM-A con los artesanos de Olinalá (ver apartado 1.3.5), en la que se elaboraron piezas laqueadas de manera

tradicional, aplicándose en muebles, artefactos y utensilios diseñados por estudiantes universitarios. También están los escándalos en los que se han utilizado textiles artesanales aplicados en vestimentas de alto costo sin que se les dé el adecuado crédito o remuneración a los autores de esas piezas.

Cada uno de los ámbitos artesanales descritos sucintamente conforman su respectiva semiosfera, ámbitos de comunicación e intercambio de signos muy dinámicos, con sus centros y periferias, y sus fronteras limítrofes. Espacios muy ricos de experiencias humanas que merecen un estudio específico, el cual está fuera del alcance de este trabajo.

3.1.3. La artesanía como un sistema cultural semiótico

En el desarrollo de la semiótica durante las últimas décadas del siglo XX se establecieron dos tendencias: la primera, orientada hacia la modelización exacta en la que el objeto de estudio no son los textos como tal sino sus modelos y las leyes estructurales de la lengua, y la segunda, que atiende al funcionamiento semiótico del texto real, en la que son objeto de atención los aspectos semióticos que divergen de la estructura de la lengua. Al identificar la *semiótica de la cultura* como un estudio semiótico del texto real, Lotman la considera como una disciplina que examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, dentro de un espacio semiótico interno no estructurado y, que requiere un poliglotismo cultural y semiótico (Lotman 1996 52).

El planteamiento de una semiótica de la cultura cambió de una manera sustancial las ideas tradicionales sobre la semiótica y transformó el concepto del texto ya que se consideraba su naturaleza unitaria de señal, la unidad indivisible de funciones en cierto contexto cultural y, la suposición de que el texto es enunciado en *un* lenguaje determinado. Al examinar el concepto

desde la semiótica de la cultura, se descubrió que para que un mensaje sea definido como texto debe codificarse al menos dos veces (poliglotismo).

Esta doble codificación puede referirse a dos lenguajes diferentes, que en el caso de las artesanías pueden ser muy variados, por ejemplo, la forma de un objeto y su uso, ya que, si dicho objeto se utiliza como un objeto de ornato o como parte importante de un ritual, su significado será completamente diferente. Si bien la cultura se construye a partir de dos lenguajes primarios, uno de ellos es la lengua natural utilizada cotidianamente y que puede servir de traductor cuando se trabaja con sistemas no lingüísticos, el segundo puede variar ampliamente siendo heterogéneo y heteroestructural, y formando parte del sistema de modelización secundario.

Asimismo, el poliglotismo puede referirse a canales diferentes de transmisión de la información como pueden ser el canal visual, auditivo y táctil, para el caso de apreciar una artesanía en una feria de pueblo en la que se visualiza el objeto, existen una serie de intercambios verbales entre el vendedor y el comprador, se toma el objeto entre las manos para sentir la textura del material, la cocción de la pieza de barro y, el calor o frío que nos provoca su contacto. El mismo canal visual nos puede proporcionar información sobre subsistemas del mismo conjunto semiótico como las formas que rememoran (animales, cabezas, objetos…), los códigos de color utilizados (estados de ánimo, sacralidad…), los valores simbólicos o ideológicos que representan (la muerte, la prosperidad, los miedos…).

3.2. El texto en el objeto artesanal

3.2.1. Función socio-comunicativa del texto

Diferenciar entre el signo y el texto de un objeto representado puede ser complicado pero relevante, ya que nos va a conducir a diferentes lugares interpretativos.

Lotman plantea diferentes momentos en la evolución de un texto, que van desde un enunciado del objeto en una lengua natural, para convertirse en una fórmula ritualizada, codificada en un segundo lenguaje, es decir, en un texto, que luego se transforma en un texto de segundo orden, y posteriormente, mediante la combinación de diferentes tipos de semiosis y complejos procesos de recodificación, llegar al texto artístico. En el texto artístico, el material multivocal de un texto es reexpuesto en el lenguaje de un arte determinado y su conversión es acompañada con la traducción de todos los subtextos diversamente estructurados al lenguaje de ese arte. (Lotman 1996 53)

Este autor presenta cinco procesos de la función socio-comunicativa del texto:

- El trato entre el destinador y el destinatario.
- El trato entre el auditorio y la tradición cultural.
- El trato del lector consigo mismo.
- El trato del lector con el texto.
- El trato entre el texto y el contexto cultural.

Aplicando estos procesos comunicativos del texto al tema de las artesanías, podemos inferir que los objetos artesanales son mensajes con una intención variada por parte del emisor (destinador), que puede ser consciente o no, e ir desde una mera intención utilitaria a una intención profunda y trascendente, dependiendo de las circunstancias.

El objeto artesanal se mueve dentro de códigos ya delimitados por la tradición y que cumplen la función de la memoria colectiva, de tal manera que existen parámetros que determinan las características de un objeto artesanal para ser reconocido como tal. En ese sentido, el artesano que elabora un juguete determinado como por ejemplo un trompo, sabe que existen ciertas características formales y funcionales que su juguete deberá cumplir para ser reconocido y apreciado como tal. El contexto cultural de las artesanías parecería bastante amplio, pero a la vez busca la replicación del texto (el objeto artesanal) más que la creación exprofeso de nuevos textos, y por ende de nuevos significados, aunque al final de cuentas, las artesanías, como cualquier otra actividad humana tienen que adaptarse a las circunstancias, y, por lo tanto, evolucionar.

3.2.2. "Textualización" del objeto artesanal

Si bien Lotman menciona que "… el texto es un enunciado en un lenguaje cualquiera" (Lotman 1996 52), su estudio desde la semiología implicó un enfoque hacia lo oral o lo escrito, pero reconocer como texto una imagen o un objeto tridimensional tiene una alta complejidad, ya que de todos modos requiere una verbalización para poder expresar de manera más precisa conceptos que por su naturaleza son abstractos, y que se pueden identificar en dichas imágenes u objetos.

Llovet en su libro *Ideología y metodología del diseño,* establece que un objeto de diseño puede ser reducido a una frase descriptiva o a un conjunto de frases (Llovet 32), por analogía podríamos decir que un objeto artesanal puede ser descrito a través de una frase o un conjunto de frases, y de esa manera "textualizar" el objeto artesanal, con la salvedad de que como Lotman menciona, para ser considerado un texto, dicho objeto debe estar codificado como mínimo dos veces, como parte de un sistema de

modelización secundaria y en la que traducción requiere de un lenguaje natural. (Lotman 1996 53)

En el caso de los objetos artesanales, aparte de cumplir funciones de uso, por su bagaje cultural-tradicional desempeñan funciones estéticas y simbólicas que los caracterizan como un texto de segundo orden, utilizando diferentes lenguajes y, como consecuencia, llevándolos a ser considerarlos textos artísticos, como ya se mencionó en la sección anterior, al ser reconocidos por su mayor complejidad estructural y sus valores artísticos.

De acuerdo con la tabla presentada en el inciso 2.2.2 con respecto a las ramas de las artesanías elaborada por el Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad (FONART 2015), se partió de las definiciones de dichas ramas para describir mediante frases sus objetos respectivos artesanales, en un ejercicio de "textualización" de dichos objetos.

Ramas de las Artesanías	
Alfarería y Cerámica	• *Técnicas manuales con los que se trabaja el barro y la arcilla.* • *En numerosas zonas rurales o comunidades indígenas.* • *El término cerámica se designa para técnicas de media y alta temperatura.*
Textiles	• *Abarcan técnicas como el telar de cintura, el telar de pedal, el bordado y el deshilado.* • *Lo trabajan en general las mujeres.* • *Entre la indumentaria femenina encontramos el huipil, el quechquemitl, el enredo, la faja y el rebozo.*
Madera	• *Sirve para elaborar miniaturas, baúles, muebles, hasta máscaras y representaciones de animales fantásticos.* • *Dentro de las técnicas están el torneado, la talla y el taraceado.*
Cerería	• *Sus inicios en los conventos, donde las monjas se ocupaban de hacer diversas figuras para uso litúrgico.* • *Se elaboraban frutas, juguetes, escenas cotidianas y figuras humanas que no tenían un contexto religioso.* • *Actualmente, se producen velas escamadas o cubiertas de flores que sirven como exvoto o presente a santo patrono en las comunidades.*

Metalistería	• *Los metales que se trabajan son hierro, acero, bronce, cobre, plomo, estaño, latón y hojalata, entre otros.* • *Cada metal desarrolló métodos de transformación particulares.* • *Se elaboran accesorios como cazos, floreros, cuchillos, machetes, muebles, lámparas.* • *Se funden campanas artísticas y figuras en plomo.*
Orfebrería	• *Se trabajan metales preciosos y semipreciosos como el oro, la plata, el bronce y el cobre.* • *El orfebre funde los metales, los martilla dando forma al metal, lo cincela y lo pule.* • *Se obtienen artículos religiosos como cáliz y cruces o productos de uso como fruteros, charolas, cubiertos, ceniceros y empuñaduras de bastones.*
Joyería	• *Se realizan objetos de adorno personal como arracadas, aretes, cadenas, pulseras, anillos, medallas y dijes.* • *Entre las técnicas de trabajo están la filigrana, el repujado, el troquelado y la cera perdida.* • *Otros de los materiales usados en la elaboración de joyería son barro, madera, concha, cuerno de toro, fibras vegetales y textiles.*
Fibras Vegetales	• *Se tejen las fibras vegetales como la palma, vara de sauce, carrizo, jonote, mimbre, bejuco, entre otros,* • *Se pueden elaborar objetos utilitarios como cestos, canastas, sombreros, bancos, tapetes y bolsas.* • *Productos decorativos como figuras de animales tejidas y miniaturas de uso en joyería.* • *Las fibras vegetales se embellecen aún más cuando se emplean tintes naturales para su pigmentación en colores rojos, verdes, cafés o amarillos.*
Cartonería y Papel	**Papel Amate** • *Se produce con una antigua técnica de herencia prehispánica a partir de la corteza de árbol, machacada y extendida para formar hojas delgadas.* • *Es una tradición totalmente ligada a los usos y costumbres rituales.* • *Entre la población campesina se emplea con fines mágicos para conseguir una cosecha abundante.* **Papel Picado** • *Es empleado en las distintas regiones de México como una forma de expresión festiva para adornar calles, casas y determinados espacios durante festejos y celebraciones.* • *Consiste en hacer perforaciones con instrumentos cortantes en un conjunto de hojas que manifestarán el mismo diseño.* • *De la cartonería tenemos los alebrijes, los judas con alma de carrizo, las calaveras de cartón, piñatas y muñecas.*
Talabartería y Peletería	• *La talabartería es el oficio consiste en manipular el cuero, con el fin de elaborar artículos de uso cotidiano y para trabajos del campo como cinchos, bozales y arreos para los animales de tiro y labranza; y objetos de cuero que se requieren para la monta.*

	• *La peletería es el arte de trabajar la piel para el vestuario, como zapatos, botas, abrigos, chamaras, pantalones, con el uso de pieles comunes hasta las denominadas exóticas.*
Maque y Laca	• *La laca, esmalte o barniz es una de las técnicas más laboriosas dentro de la artesanía.* • *Distribuida en los estados de Chiapas, Guerrero y Michoacán.* • *Consiste en la aplicación de varias capas de aceites naturales y tierras calcáreas hasta formar una fina pasta que se adhiere a la superficie de guajes y/o madera a través del bruñido a mano.* • *El colorido se logra con pigmentos de origen mineral, y el uso de pigmentos naturales como el de la grana cochinilla, añil, y diversos minerales y flores.* • *Las comunidades productoras están en Olinalá, Guerrero, Uruapan y Pátzcuaro, Michoacán, y, Chiapa de Corzo, Chiapas.*
Lapidaria y Cantería	• *Lapidaria es el arte de labrar piedras preciosas y semipreciosas.* • *Se practica en piedras como ágata, ópalo, amatista, venturina, obsidiana, serpentina, malaquita y jade.* • *El ónix es una de las piedras semipreciosas preferidas por los artesanos de Puebla.* • *Con ónix se elaboran pisapapeles, floreros, copas, palilleros, fruteros, lámparas y diversas figuras.* • *Cantería, es el labrado de piedras duras con las que se hacen fuentes, columnas y toda clase de adornos para fachadas.* • *Con piedra volcánica se labran metates y molcajetes.*
Arte Huichol	• *Habitan en los estados de Jalisco, Nayarit, Zacatecas y Durango.* • *El wixarika es famoso en el mundo por la elaboración de artesanías de gran belleza y complejidad.* • *Sus materias primas principales son la chaquira y los estambres, de vistosos y característicos colores.* • *Plasman su entorno en forma creativa, a través de la representación de su cosmovisión en cuadros, piezas de bulto y otras con que adoran su persona.* • *Los primeros creadores de estas piezas se inspiraron en visiones producidas bajo los efectos del peyote.*
Hueso y Cuerno	• *Su materia prima proviene de algunas partes del cuerpo del ganado.* • *Los artesanos, la transforman en productos que son bastante requeridos, ya que se producen piezas como silbatos, collares, aretes, llaveros, baleros, peines, ajedrez, mangos para machetes, botones para trajes de charo, miniaturas, y adornos.* • *Se realiza en las comunidades de Chilapa, Cualac, Ometepec, Teocaltiche, Tecpan de Galeana, Rayón, San Antonio, en los estados de Jalisco, Guanajuato, Campeche y Estado de México.*
Concha y Caracol	• *Se obtiene de la concha de la tortuga Eretmochelys imbricata.* • *Se utilizaba para crear diversas piezas artesanales utilitarias y de ornato.* • *Como una alternativa se le sustituye con las conchas marinas.* • *Las de mejor calidad las encontramos en La Paz, Baja California Sur, Ciudad Del Carmen e Isla Mujeres, en Campeche.*

	• *En lugares que cuentan con área marítima, donde se ofertan principalmente como joyería.* • *En Ixmiquilpan, Hidalgo, las podemos admirar como incrustaciones en madera de enebro para alhajeros, espejos, cruces, instrumentos musicales en miniatura o bien en objetos de mayor tamaño como muebles.*
Vidrio	• *El ingrediente principal del vidrio es la sílice, obtenida a partir de arena, pedernal o cuarzo.* • *Toma su color por las sales disueltas en su composición.* • *Su trabajo requiere de gran destreza y un manejo de forma muy especial por parte del artesano, convirtiéndolo en un arte de difícil dominio.* • *Entre las técnicas encontramos: templado, soplado, prensado, estirado, esmerilado, grabado, vitrales y otros.* • *Se elaboran objetos decorativos como piezas escultóricas, y de uso utilitario, como vajillas, vasos, copas, además de objetos de uso religioso como las esferas del Viernes de Dolores.*
Plumería	• *Se utilizan las plumas de las aves endémicas y la labor artística es transformarlas en obras ornamentales, rituales y de uso cotidiano.* • *Fue un arte característico del pueblo mexicano, representado en estandartes, baluartes, penachos, vestimentas, entre otros objetos.* • *Su permanencia depende de la conservación de las diversas especies de cada territorio y se intenta preservarla mediante innovaciones como el encapsulado artístico de la pluma.*

TABLA 15. Ejercicio de "textualización" de los objetos artesanales con base en las definiciones de las Ramas de las Artesanías según el Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad. (FONART 16)

Del anterior ejercicio de textualización, podemos notar que las frases descriptoras de los objetos artesanales, de acuerdo con las ramas definidas por el Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad, se refieren a categorías que describen las características físicas del objeto como ubicación geográfica, técnicas y materiales de elaboración, productos resultantes, identificación de los productores, y definición de la terminología, sin embargo, se omiten otros tipos de características relevantes para su interpretación como son las características estéticas, simbólicas y económicas. (Llovet 53-59)

Para hacer más preciso y confiable un análisis interpretativo del texto de los objetos artesanales, se propone la siguiente matriz que incluyen las

categorías mencionadas en el párrafo anterior, se ejemplifica con las ramas de alfarería y cerámica:

Artesanía		
Rama	**Categoría**	**Descriptor**
Alfarería	Descripción física y producción	Técnicas manuales con los que se trabaja el barro y la arcilla. Se coce a baja temperatura. Son frágiles y se pueden romper si no se tiene cuidado.
	Valor de uso	Se producen diferentes utensilios de cocina, comida y de adorno de la casa y para guardar alimentos. Se produce "El Árbol de la Vida" con fines decorativos.
	Valor estético / simbólico	El material y su acabado nos remiten a la tierra y nos ponen en contacto con la naturaleza. El "Árbol de la Vida" nos remite a conceptos religiosos.
	Valor de cambio	Los artículos producidos son de un costo accesible por lo tanto se utilizan mucho en las casas.
Cerámica	Descripción física y producción	Técnicas manuales con los que se trabaja el barro y la arcilla. Se coce a alta temperatura.
	Valor de uso	Se utiliza más como utensilios de comida.
	Valor estético / simbólico	Tienen un acabado vidriado que lo hace más fino. Nos remite "a lo europeo".
	Valor de cambio	Sus piezas son muy apreciadas y más costosas.

TABLA 16. Matriz de "textualización" de los objetos artesanales por rama artesanal, por categoría y por descriptor, ejemplificada en la rama de alfarería y cerámica.

3.2.3. Texto-contexto del objeto artesanal

A partir de la reducción del objeto artesanal a sus frases descriptivas realizadas en el apartado anterior (textualización), habría que ubicar las condiciones exteriores en las que dicho objeto se ubica (contextualización).

Dichas condiciones son fundamentales para analizar cómo las personas perciben, "leen" o interpretan el texto de un objeto artesanal, y abarcarían, en el caso de las artesanías, desde las condiciones físico-ambientales, a las sociales, las culturales, las económicas, y más específicamente dentro de las culturales, a las estético-simbólicas.

Existe una relación dialógica entre el texto y el contexto de los objetos, y en la que, en el caso del presente estudio, las condiciones estético-simbólicas son las que determinan la estimación y aprecio o no del valor de un producto artesanal.

En los capítulos anteriores hemos visto que un factor muy importante para los productores artesanales es el económico, ya que para ellos la artesanía constituye un medio de subsistencia, y es probablemente, el que se halla más presente como una necesidad inmediata a resolver, aunque lo que distingue propiamente a la artesanía es su sensibilidad al momento de elaborarla y el carácter estético-simbólico que se le transmite al trabajar un objeto con sus propias manos o sus propias herramientas.

En el caso del comprador o el usuario actual del producto artesanal, no parece que la principal motivación sea su uso, aunque esto puede variar dependiendo de quién es ese comprador o usuario, ya que eso determinará su semiosfera respectiva.

El comprador local de un artesano local, muy probablemente sí le dé un valor importante al uso del producto artesanal, sobre todo, tratándose de

utensilios de uso cotidiano, aunque en el caso de objetos para festividades o rituales la valoración se dirigirá hacia aspectos simbólicos y estéticos.

Otro tipo de comprador, perteneciente a una semiosfera distinta, es el que adquiere productos artesanales como un *souvenir* o recuerdo de un viaje, el comprador ocasional de un artesano que vende en la calle o en la carretera, o el comprador de colección, que compra una pieza artesanal como arte popular adjudicándole un alto valor y precio. En los tres casos, el contexto nos indicaría compradores del ámbito urbano, con un nivel socioeconómico medio a alto, y cuya *motivación de compra sería el valor simbólico del objeto.*

En nuestro país existe un gran aprecio hacia el objeto artesanal, aunque muchas veces no se refleja en un pago justo a su valor, y en algunos casos, una *fetichización* que se distingue al entrar en algunas casas que despliegan esos objetos como obras de arte.

Ante un panorama de industrialización masiva en la que la producción en serie reduce el costo de los objetos hasta un punto en que pierden su valor, sería interesante el llevar a cabo un estudio, que como el realizado por Baudrillard (1977), identificara las diferentes piezas que conforman *el sistema de objetos de los hogares mexicanos*, dentro del cual seguramente encontraríamos numerosas piezas artesanales, de diferente calidad y precio, pero muy apreciadas por sus dueños, y que funcionan sobre todo como objetos ornamentales por su carácter único y los valores estético-tradicionales que representan.

3.3. La Comunicación del objeto artesanal

3.3.1. Análisis de las funciones comunicativas del objeto artesanal

Para realizar un análisis comunicativo de los objetos artesanales, se procedió a utilizar el modelo de comunicación de Jakobson (1986) el cual identifica los elementos y funciones que constituyen cualquier acto de comunicación verbal. Los elementos son el *destinador*, el *destinatario*, el *mensaje*, el *contexto*, el *contacto* y el *código*; y las funciones son la *emotiva*, la *conativa* o *apelativa*, la *poética*, la *referencial*, la *fática* y la *metalingüística* (ver el cuadro siguiente).

En su artículo *La función mitopoética del 'Él es Dios' del acto comunicativo en la danza conchera en México* el Dr. José Luis Valencia (2013) hace una interesante aplicación del modelo de Jakobson para el análisis de la danza conchera y del enunciado discursivo "Él es Dios" y que sirven como referencia para el presente estudio, identificando las diferentes funciones comunicativas de dicho modelo en los actores y elementos que constituyen la danza conchera.

En el caso de las artesanías el *destinador* es, antes que nada el productor artesanal y el *destinatario* es, el comprador y/o usuario. El *mensaje* es lo que se transmite a través del objeto artesanal, y el contexto, llamado en otros momentos *referente*, es a lo que se refiere el mensaje. La comunicación entre destinador y destinatario se establece a través de un *contacto* y un *código* entre ambos, el contacto, medio o *canal*, es la vinculación sensorial que se da través de los sentidos y el código es el conjunto de elementos de un lenguaje que poseen tanto el destinador como el destinatario, y que en la medida en que es común a ambos, posibilita la comunicación.

	Contexto *Referencial* *Épica*	
Destinador *Emotiva* *Lírica*	**Mensaje** *Poética* *Exhortativa*	**Destinatario** *Conativa o Apelativa*
	Contacto *Fática*	
	Código *Metalingüística*	

CUADRO 1: Modelo de comunicación de Jakobson, sus elementos se presentan en negritas y sus funciones en itálicas. (Jakobson 1986 360)

Este proceso de comunicación que en el esquema parece muy sencillo, en la realidad es más complejo de lo que parece, ya que en el caso del destinador no existe uno sólo sino muchos, y una forma de identificarlos para el propósito de este estudio sería a partir de la tipología de artesanos mencionados en el apartado 3.1.2 y, que sería: (1) artesanos de los pueblos originarios, (2) artesanos tradicionales, (3) artesanos urbanos, (4) artesanos artistas y (5) artesanos innovadores.

La anterior tipología nos conduce a semiosferas diferentes, con contextos y motivaciones específicas para cada tipo de artesano, de acuerdo a sus necesidades, intereses y propósitos, así, independientemente de que su

objetivo final es la venta de un producto artesanal como forma de vida, las condiciones de un productor artesanal tradicional que vive en condiciones de supervivencia son muy diferentes a los de un maestro artesano que maneja sus productos como obras de arte popular, que vive en condiciones más favorables. Dependiendo de cada tipo de artesano, habrá un usuario/comprador interesado en su respectivo producto de acuerdo con su producción, calidad y precio.

Respecto a las funciones de la comunicación según el modelo de Jakobson (1986) y ejemplificando sobre una cazuela de barro en la semiosfera de los artesanos tradicionales, la función *emotiva* del destinador (el artesano) está dirigida primordialmente a que lo que produce cumpla ciertas características: en lo formal ("que parezca una cazuela de barro"), en lo funcional ("que sirva para cocinar"), en lo económico ("que no sea caro"), en la resistencia ("que no se rompa"). Parecería que el destinatario (el comprador/usuario) buscaría una correspondencia a lo que el destinador propone a través de la función *conativa* y que se repite en las siguientes frases : "que parezca una cazuela de barro", "que sirva para cocinar", "que no sea caro" y, "que no se rompa", que podrían referirse a características que el comprador/usuario busca del producto artesanal. Habría que agregar un par de elementos que son: "que se vea rústico" y "que se vea artesanal", características que para el artesano son naturales a su quehacer y no necesitan ser enfatizados, pero que para el que adquiere la artesanía, puede ser el factor más importante para su compra y necesita ser reiterado. Si bien para la presente investigación no se encontró un estudio que apoyara cuantitativamente esta afirmación, es evidente que la mayoría del pueblo mexicano conoce y aprecia las artesanías, y que en muchos de los casos, adquiere este tipo de productos por su carácer artesanal.

En cuanto a la función *poética*, ésta es fundamental para que el artesano ofrezca variantes formales que deben cumplir una función estética para poder ser adquiridos. El que a la gente "le guste" una pieza artesanal es esencial para su elección y compra, y corrobora la naturaleza plástica de esta actividad, aunque es importante que como resultado, la pieza artesanal deba parecer artesanal.



IMAGEN 12. Ejemplos de cazuelas de barro. (Mexico in my Kitchen s/f)

Valencia agrega al esquema, citando a Jakobson, otras tres funciones relacionadas a la función poética: *la lírica*, que es la relación entre la función emotiva (destinador) y la poética (mensaje); *la exhortativa*, que es la relación entre la función apelativa (destinatario) y la poética (mensaje); y *la épica*, que es la relación entre la función poética (mensaje) y la referencial (contexto). Estas tres funciones agregan un matiz de variabilidad a la función poética ya que dependiendo de su relación con las otras funciones (emotiva, apelativa o referencial) cambiará el sentido del mensaje. En este caso la función lírica se encargará de orientar el acto comunicativo, la función exhortativa establecerá la relación con la segunda persona o destinatario y la función épica se dirigirá a la tercera persona no presente o implícita. Valencia (2013 325)

Respecto a la manera en la que el comprador/usuario entra en contacto con la artesanía a través de la función fática podemos mencionar que su relación es predominantemente visual y táctil, ya que la relación es primariamente a través de la vista, al escoger, ver y apreciar el objeto artesanal, en cuanto a sus características físicas como forma, color, textura, entre otras, y posteriormente, al tocarlo y corroborar, a través de sus manos o piel, las características que previamente había percibido con la vista[13]. A veces, el olor de la pieza artesanal puede ser importante ya que representará el material del que está hecho y, puede ser un factor que al provocar una sensación agradable, provoque la compra del producto.

En cuanto a la comunicación entre el destinador y el destinatario, es importante que ambos compartan el mismo código a través de la función *metalingüística*, lo cual se corrobora al momento en que el comprador/usuario se interesa por un producto y pregunta "¿a cómo lo da?",

[13] Se describe una situación ideal, en la que la persona goza de todos sus sentidos (tradicionalmente vista, oído, tacto, olfato y gusto) aunque cuando se carece de uno de ellos la relación sensorial con el objeto se modifica.

"¿es lo menos?", siendo que si no hubiera algún elemento en común entre ambas partes, como por ejemplo el gusto o interés por una pieza artesanal, el comprador/usuario simplemente no se interesaría por el producto y no se acercaría, ni preguntaría.

Todo lo anterior se da dentro de un contexto rural o urbano, de producción y venta local, y en condiciones de estrechez económica que delimitan la compra-venta de la artesanía, lo cual se puede reconocer a través de la función *referencial*.

Semiosfera de los Artesanos Tradicionales		
Objeto: Cazuela de Barro		
Elementos	*Funciones*	*Descriptores*
Destinador	Emotiva	*Que parezca cazuela de barro* *Que sirva para cocinar* *Que no sea caro* *Que no se rompa*
Mensaje	Poética	*Que sea formalmente atractivo mediante las proporciones adecuadas, el tono "terroso" de la alfarería, uso de detalles y grafismos decorativos, toques de color.*
Destinatario	Conativa	*Que sea una pieza única* *Que parezca cazuela de barro* *Que sirva para cocinar* *Que se vea rústico* *Que sea económico* *Que no se rompa* *Que se vea artesanal*
Contexto	Referencial	*Rural / Urbano* *Estrechez económica* *Producción – venta local*
Contacto	Fática	*Visual* *Verbal / Auditivo* *Táctil*
Código	Metalingüística	*Uso de frases comunes como:* *¿De qué es?* *¿De dónde es?*

		¿A cómo lo da? *¿Cuánto es lo menos?*

TABLA 17. Ejemplificación del modelo de comunicación de Jakobson en la semiosfera de los artesanos tradicionales.

3.3.2. Algunas narraciones de la semiosfera artesanal tradicional

3.3.2.1. Artesanos del barro vidriado

A través de algunas entrevistas en video y escritas encontradas en Internet podemos identificar la semiosfera de estos artesanos mediante algunas frases y términos específicos.

Tenemos al *Sr. Pedro Hernández Carlos*, originario de *San José de Gracia*, Mich., quien en una entrevista para la Tienda del Museo de Artes Populares (MAP) que aparece en YouTube con fecha 1 de diciembre de 2017, nos explica su proceso para producir las piñas de barro vidriado que son característicos de la región. (Hernández Carlos 2017)

El artesano comienza mencionando su nombre, indicando que es originario de la comunidad *indígena* de San José de Gracia, e identifica su actividad como "mi quehacer", que es la alfarería vidriada conocidas como "piñas". (Hernández Carlos 0:15)

Explica su proceso de trabajo que inicia al traer el barro de un lugar a 1 Km. de la comunidad, este barro consiste de dos tipos, uno "el cerrado" y otro el tepetate, que tienen que ir mezclados para que tengan una resistencia, se pone al sol para retirarle la humedad y luego se lleva a un molino para convertirlo en polvo, se mezcla con agua para "que quede a modo de plastilina", se envuelve en plástico y se le "deja a reposar" por dos o tres días para que tenga resistencia y se la pueda decorar. (Hernández Carlos 0:25)



IMAGEN 13. Piña de barro vidriado. (ALTERNO ARTESANÍAS MEXICANAS s/f)

Se utilizan moldes para hacer piñas de diferentes tamaños, la pieza se hace en dos partes que se unen, teniendo cuidado de que sellen bien para que no se despeguen ni se agrieten, después de dos horas se quita el molde "para que le dé el aire" y "se vaya oreando" para que se retire la humedad y "ponerle el decorado". Una vez que está preparada la olla se le pone "el trabajo del pico fino" que consiste en "la cáscara de piña", "la piña biznaga", que llevan "conchita", "las dejamos en la sombra", "para que se retire con calma la humedad". (Hernández Carlos 1:09)

Las piezas cambian de color, de estar el barro fresco y luego se retira la humedad, se ponen al sol para que termine de secar, se les pone un fondo con tierra blanca para lo que se utiliza una pieza que es una "colita de ardilla". (Hernández Carlos 2:09)

Se ponen en el horno para una "primera quema" que dura 7 horas, con un fuego lento que va poco a poco aumentando de calor. En seguida hay que ver que "se hayan limpiado del tizne". (Hernández Carlos 2:40)

Posteriormente se les pone el esmalte, ya sea azul, verde o amarillo, y se vuelve a poner al horno para que "funda el material" y "les dé el brillo y el color". (Hernández Carlos 3:05)

A continuación, se presenta una tabla con los términos más representativos del proceso:

Frases representativas	**Significado**
"soy originario de la comunidad *indígena* de…"	Se indica que forma parte de una comunidad indígena.
"mi quehacer"	Su trabajo como artesano.
"piñas"	La pieza artesanal.
"dejar reposar", "que les dé el aire", "que se vayan oreando"	Proceso para quitar la humedad del barro.
"ponerle el decorado", "trabajo de pico fino"	Ponerle el decorado a la pieza.
"la cáscara de piña", "la piña biznaga"	Detalles que nos remiten a la piña natural.
"colita de ardilla"	Pieza de la cola de ardilla que se utiliza para fondear las piñas.
"primera quema"	La primera cocción a leña de las piezas que dura 7 horas.
"que se haya limpiado el tizne"	Que la pieza ya no tenga ceniza de la acción.
"que se funda el material", "les dé el brillo y el color"	Características por las que se reconoce la calidad de la elaboración.

TABLA 18. Lista de frases representativas en la entrevista del Sr. Pedro Hernández.

Como complemento a la entrevista anterior encontramos la realizada al *Sr. Juan Gutiérrez Diego*, que aparece también en YouTube con fecha del 7 de diciembre de 2016, el video fue producido por la Secretaría de Cultura junto con el Municipio de Tangancícuaro, Mich. (Gutiérrez Diego 2016)

Este artesano también radica en San José de Gracia, y menciona que de las 200 familias que viven en el municipio, "la mayoría se dedica a la artesanía del barro vidriado". En este caso, señala que "desde hace cuatro generaciones" realizan el trabajo de las piñas vidriadas. (Gutiérrez Diego 0:26)

En su proceso de elaboración, sigue pasos muy similares al artesano anterior, como después de moler y amasar el barro ponerle un plástico, y posterior a quitarlo dejarlo por 24 horas "para que desaparezcan los grumos". (Gutiérrez Diego 0:47)

Se amasa en una tabla de madera [sic] que le llaman "tabla de barro", para ello se utiliza una piedra de río lisa para "hacer las tortillas" y meterlas a un molde de dos mitades en donde es moldeada con un "alisador de tela" y, luego con una "pita de plástico" se corta el barro, una vez moldeadas las dos mitades se unen y se vuelve a alisar con el alisador de tela hasta dejar la superficie lisa por dentro, y se corta el excedente de barro del "gollete de la olla". (Gutiérrez Diego 1:20)

Se quitan los moldes y se deja unas tres horas "a que se oree". Se pasa a la decoración, primero se alisa con el alisar [sic] y el agua para borrar toda la aspereza que tenga la pieza, y se decora con varias "piececitas o moldecitos que traemos", "según el diseño que queramos", la pieza ya decorada se deja orear a los rayos del sol, "una asoleada de tres días" para luego poner el engobe, que es blanco, utilizando unos pinceles hechos de pelo de ardilla. (Gutiérrez Diego 2:12)

Se le da una primera "quema o zancocho" para que no se truene o remoje, dura unas 5 horas a una temperatura de 600º C. Las piezas ya quemadas se sacan del horno y se esmaltan "con materiales que vienen de una descendencia, ahora sí, de nuestros abuelos o padres" en diferentes colores. Las piezas ya esmaltadas se ponen en el horno "para darles lumbre" a una temperatura de 1200º C constantes por cuatro horas, para que pueda derretir el material y "que nos quede un vidriado excelente". (Gutiérrez Diego 3:19)

Las piezas terminadas "están listas para el mercado" y se venden en diferentes puntos de Michoacán y, algunas de ellas son compradas para ser "llevadas a otros países donde son muy apreciados". "Poniendo en alto el trabajo que realizamos los artesanos michoacanos". (Gutiérrez Diego 4:19)

Frases representativas	**Significado**
"la mayoría se dedica a la artesanía del barro vidriado"	Es una comunidad predominantemente artesana.
"desde hace cuatro generaciones"	Oficio de varias generaciones.
"para que desaparezcan los grumos"	Es importante que las piezas estén lisas.
"tabla de barro"	Tabla de madera donde se amasa el barro.
"hacer las tortillas"	Piezas aplanadas que se meten en cada molde.
"alisador de tela"	Instrumento que sirve para alisar la pieza y quitarle la rugosidad.
"pita de plástico"	Se utiliza para cortar el barro.
"gollete de la olla"	Orilla superior de la olla.
"a que se oree"	Que le dé el aire para quitarle la humedad.
"piecesitas o moldecitos que traemos"	Los elementos decorativos que se le agregan a la olla.

“según el diseño que queramos”	La forma que se le desea dar a la pieza.
“una asoleada de tres días”	Dejar secar al sol por tres días.
primera “quema o zancocho”	Primera horneada a 600º por cinco horas.
“con materiales que vienen de una descendencia, ahora sí, de nuestros abuelos o padres”	Se esmalta con materiales utilizados desde la época de sus padres o abuelos.
segunda cocción “para darles lumbre”	Segunda horneada a 1200º por cuatro horas.
“que nos quede un vidriado excelente”	Resultado que se espera al final de la segunda horneada.
“están listas para el mercado”	Listas para la venta.
“llevadas a otros países donde son muy apreciados”	Reconocimiento de que los productos vendidos en otros países son muy apreciados.
“poniendo en alto el trabajo que realizamos los artesanos michoacanos”	Orgullo de los artesanos por su trabajo.

TABLA 19. Lista de frases representativas en la entrevista del Sr. Juan Gutiérrez.

De estas primeras entrevistas se desprenden detalles relacionados a la identidad y la importancia que le otorgan a su origen y su oficio como “soy originario de la comunidad *indígena* de…”, “la mayoría se dedica a la artesanía del barro vidriado”, “desde hace cuatro generaciones” y “con materiales que vienen de una descendencia, ahora sí, de nuestros abuelos o padres”. Llama la atención como el Sr. Pedro define su actividad de artesano como “mi quehacer” y el Sr. Juan manifiesta el orgullo de ser artesano al decir “poniendo en alto el trabajo que realizamos los artesanos michoacanos”, lo cual representa un regionalismo al hablar de artesanos michoacanos en lugar de artesanos mexicanos.

Se mencionan aspectos relacionados a las características de las piezas al utilizar términos como “piñas” para identificarlas, “la cáscara de piña”, “la piña biznaga” y “trabajo de pico fino” para el trabajo de adornarlas. Los

instrumentos de trabajo reciben nombres como "colita de ardilla", "tabla de barro" (aunque sea de madera), "alisador de telas" y "pita de plástico". Lo importante que es "airear" el barro al decir "dejar reposar", "que les dé el aire" y "que se vayan oreando"; la cocción o quema de las piezas recibe frases como "quema o zancocho" y "para darles lumbre". Es interesante cómo la calidad de la pieza se determina por la manera en que se horneó la pieza al decir "que se funda el material", "les dé el brillo y el color" y "que nos quede un vidriado excelente", y, las cualidades formales de la pieza se identifican por el uso del término "diseño" al utilizar la expresión "según el diseño que queramos". Asimismo, el uso de diminutivos no deja de "ser muy mexicano" en frases como "colita de ardilla" y "piececitas o moldecitos que traemos".

Por último, la frase "están listas para el mercado" nos indican que las piezas están terminadas y tienen la calidad suficiente para su venta, y hay un reconocimiento de que sus piezas muchas veces son "llevadas a otros países donde son muy apreciados".

Tal vez mucho de lo que aquí se ha mencionado es del conocimiento de la sociedad en general, pero es interesante cómo queda ejemplificado en expresiones concretas cuyos términos no dejan de ser originales e ilustrativos, y útiles para este estudio en tanto que aporta menciones y experiencias concretas de artesanos mexicanos.

3.3.2.2. Artesanas del textil y el bordado

A continuación, se presenta la entrevista realizada a la artesana textil y maestra Carmen Vázquez Hernández, realizada por la Lic. Dylcia Camacho del Museo de las Artesanías de Chiapas y presentada en Facebook el 1º de diciembre de 2020. (Vázquez Hernández 2020)

La entrevistadora presenta a la Mtra. Carmen, de Venustiano Carranza, Chis., quien es artesana de tejido en telar de cintura, participando en diversos certámenes de arte popular a nivel nacional y estatal, obteniendo premios por la elaboración de prendas como huipiles, blusas, manteles, rebozos y camisas, entre otros, además obteniendo el Premio Nacional de Arte y Literatura 2019.

A pregunta de cómo inició su actividad como autogestora y encabezar un grupo de mujeres artesanas, la Mtra. Carmen menciona que "a los 15 años yo me casé" y "ya vi la necesidad que teníamos de nuestro trabajo y salir a vender", comenzando a vender artesanías en la Casa de Artesanías de Tuxtla Gutiérrez. (Vázquez Hernández 0:55)

Respecto a cómo vive su trabajo creativo ella menciona que cuando está tejiendo una prenda de su esposo, una prenda suya o cualquier pedido que tenga dice que "allí va a plasmar todo nuestro pensamiento, nuestras alegrías, nuestras tristezas", entonces "es el momento en que nosotros estamos enfocados yo y el telar". (Vázquez Hernández 1:32)

Se le pregunta si su visión incluyente y de sororidad con otras mujeres de su comunidad ha tenido que ver con el éxito que ha alcanzado, ella responde que sí "es un trabajo en conjunto". Ella rememora que desde muy chica "yo quería ser maestra de enseñanza en escuela, pero en aquella época las mujeres no podían estudiar sólo los hombres", por lo que cuando se dio cuenta que podía enseñar lo que sabía del telar de cintura le dio mucha alegría al participar en los cursos de la Secretaría del Trabajo, lo daba en los parques, en las comunidades, alrededor de Carranza y "esa fue mi gran alegría de que yo pueda compartir lo que yo sé hacer". (Vázquez Hernández 2:06)

Le preguntan que a lo largo de su trayectoria como artesana qué es lo que le ha causado admiración o asombro y ella contesta "oh, mi madre, porque

ella me enseñó a tejer, me enseñó lo que ella sabía de sus antepasados, su abuela, su mamá". (Vázquez Hernández 3:05)

Respecto a su maternidad, le preguntan cómo vivió su maternidad y ella dice que "a veces el rato en que duermen a los niños a esas horas empezamos a tejer, o lo dejo en la espalda y empezamos a tejer, o en la noche, hay que avanzar en la noche porque en la noche se puede avanzar". (Vázquez Hernández 3:26)

Se le pregunta qué es lo que disfruta de su trabajo como gestora y artesana, ella dice que "disfruto ver que haigan [sic] apoyos, que sean apoyadas mis compañeras y pues que tengamos participación nosotras como mujeres", agrega "deseo mucho que seamos respetadas, como indígenas, y de nuestro trabajo, también, que tengamos apoyo, a la comunidad de Venustiano Carranza, a todas nosotras pues, como mujeres, no sólo mi pueblo sino todo el estado". (Vázquez Hernández 3:47)

La entrevistadora le pregunta cuál es la mayor dificultad que ha enfrentado por el hecho de ser mujer y ella comenta que la dificultad cuando ella empezó a salir de Venustiano Carranza a Tuxtla Gutiérrez "porque yo no conocía Tuxtla Gutiérrez, entonces… la descriminación [sic]", "porque una mujer saliendo de su casa, ya sabes un pueblo ya comienzan a decir adónde fue, qué pasa". "Y mi marido iiiiii me decía, eres un caballo sin dueño, te vas a la hora que quieres a Tuxtla, [inaudible] ya llegaba yo a las 5 o 6 de la tarde, me tenía que aguantar, y qué hacía…, aguantar". "Decía yo, Dios mío, algún día mis hijos me van a defender y ahorita aquí, ¡mis hijos me quieren tanto!". (Vázquez Hernández 4:48)

Le preguntan qué le hace enojar y ella contesta "cuando dicen cuánto cuenta nuestro trabajo, hay muchas personas que dicen cómo es, cuesta cuánto, y como ven que es pequeño lo ven muy caro, y uno siente que no nos valoran, que no nos valoran el trabajo que tenemos". (Vázquez Hernández 5:50)

A continuación, la entrevistadora le pregunta qué otra mujer o cuántas otras mujeres son su inspiración y ella dice que "todas las que trabajaron fuertemente por la comunidad como Pascuala [inaudible], otra de ellas, la maestra de la casa de cultura de Venustiano Carranza, pero después de ellas a tantas mujeres, no sólo en mi pueblo, también en otros estados, hemos encontrado". (Vázquez Hernández 6:25)

Por último, le preguntan sobre sus planes para el año 2021 y ella responde "primeramente Dios, seguir trabajando, seguir enseñando a los jóvenes". (Vázquez Hernández 6:56)

Frases representativas	**Significado**
"a los 15 años yo me casé"	Las mujeres de las comunidades indígenas se casan a muy temprana edad.
"ya vi la necesidad que teníamos de nuestro trabajo y salir a vender"	Desde muy jóvenes tienen la necesidad de trabajar, aun estando casadas.
"allí va a plasmar todo nuestro pensamiento, nuestras alegrías, nuestras tristezas", "es el momento en que estamos enfocados yo y el telar"	Cómo vive su trabajo creativo.
"es un trabajo en conjunto"	El éxito de su trabajo artesanal y su visión incluyente y de sororidad.
"yo quería ser maestra de enseñanza en escuela, pero en aquella época las mujeres no podían estudiar sólo los hombres"	Su deseo de estudiar y ser maestra de escuela y su imposibilidad porque sólo los hombres podían estudiar.
"esa fue mi gran alegría de que yo pueda compartir lo que yo sé hacer"	Cuando se dio cuenta que podía enseñar lo que sabía sobre telar de cintura.
"oh, mi madre, porque ella me enseñó a tejer, me enseñó lo que ella sabía de sus antepasados, su abuela, su mamá"	¿Qué es lo que le ha causado admiración o asombro?
"a veces el rato en que duermen a los niños a esas horas empezamos a tejer, o	Al ser madre de familia en qué momentos podía trabajar sus tejidos.

lo dejo en la espalda y empezamos a tejer, o en la noche, hay que avanzar en la noche porque en la noche se puede avanzar”	
“disfruto ver que haigan [sic] apoyos, que sean apoyadas mis compañeras y que tengamos participación nosotras como mujeres”	¿Qué es lo que disfruta de su trabajo como gestora y artesana?
“deseo mucho que seamos respetadas, como indígenas, y de nuestro trabajo, también, que tengamos apoyo, a la comunidad de Venustiano Carranza, a todas nosotras pues, como mujeres, no sólo mi pueblo sino todo el estado”	Sus expectativas como indígena y mujer.
“porque yo no conocía Tuxtla Gutiérrez, entonces… la descriminación [sic]”	La mayor dificultad que ha enfrentado por el hecho de ser mujer e indígena.
“porque una mujer saliendo de su casa, ya sabes un pueblo ya comienzan a decir adónde fue, qué pasa”	La problemática de las mujeres artesanas que tienen que trabajar y salir de su casa.
“Y mi marido iiiiii me decía, eres un caballo sin dueño, te vas a la hora que quieres a Tuxtla, [inaudible] ya llegaba yo a las 5 o 6 de la tarde, me tenía que aguantar, y qué hacía…, aguantar”	En el matrimonio se espera que la mujer se dedique al hogar y exista una sumisión a su marido y existe una presión social para que se siga ese comportamiento.
“Decía yo, Dios mío, algún día mis hijos me van a defender y ahorita aquí, ¡mis hijos me quieren tanto!”	Existe una vinculación especial entre la mamá y los hijos cuando ellos ven todo el sufrimiento que ella padece, sobre todo por sus hijos.
“cuando dicen cuánto cuesta nuestro trabajo, hay muchas personas que dicen cómo es, cuesta cuánto, y como ven que es pequeño lo ven muy caro, y uno siente que no nos valoran, que no nos valoran el trabajo que tenemos”	Respecto a la pregunta ¿qué es lo que te hace enojar? Sucede mucho la falta de valoración y respeto de su trabajo artesanal.
“todas las que trabajaron fuertemente por la comunidad como Pascuala [inaudible], otra de ellas, la maestra de la casa de cultura de Venustiano Carranza, pero después de ellas a tantas mujeres, no sólo en mi pueblo, también en otros estados, hemos encontrado”	¿Qué mujer o mujeres han sido su inspiración?

“primeramente Dios, seguir trabajando, seguir enseñando a los jóvenes”	¿Cuáles son sus planes futuros para el año 2021?[14]

TABLA 20. Lista de frases representativas en la entrevista de Carmen Vázquez Hernández.

Como complemento a la entrevista anterior, se presenta la realizada a la Sra. Amalia Martínez Delgado, realizada el 25 de agosto de 2017 para la tienda del Museo de Artes Populares y subida a YouTube. (Martínez Delgado 2017)

La Sra. Amalia es una artesana de la comunidad Mazahua, originaria de San Felipe Santiago en el Municipio de Villa de Allende, perteneciente al Estado de México, y que se dedica al bordado. En este breve video nos explica cómo es el proceso de su trabajo, ella nos dice que “al momento en que se inicia un bordado lo primero que se hace es la cariada, es esto, se carea todo todo [sic] bien primero” , continúa con su explicación indicando “y después se va ya diseñando por ejemplo la paloma, se va contando los cabos y se va bordando”, se continúa con otros motivos “después el perro, aquí está un pajarito, una estrella”, hasta terminar de poner los motivos “y ya que está todo formado, los animales consisten en lo que está de negro ya se va llenando”. (Martínez Delgado 0:24)

Como aspecto técnico se menciona que “lo más difícil es formar los animales”, “después se cuentan los cabos porque todo tiene que quedar bien, cuadrado”. (Martínez Delgado 0:48)

Respecto al teñido de los hilos de lana explica “yo empiezo a teñir la lana con la cáscara de nuez, prendo el fuego a las 9 de la mañana, y le echo la cáscara de nuez”, después “ya que hirvió bien bien [sic], tengo mi lana lavada con jabón Roma y exprimida, y ya la meto a la cubeta y la estoy

[14] La entrevista se realizó el 1º. de diciembre de 2020.

moviendo, la estoy moviendo". Otros colores que utiliza son con cempasúchil de perro, cempasúchil "normal" (el que hay el Día de Muertos), flor de árnica (uno de sus "experimentos") y lo fija con alumbre para que quede el color firme. (Martínez Delgado 0:58)

La Sra. Amalia explica que "la Estrella Mazahua que significa los cuatro puntos cardinales es nuestro símbolo" y termina con el dicho del morral que dice que "cada quién sabe qué carga en su morral, pero por ejemplo aquí está nuestra identidad" y respecto al valor de su artesanía dice que "son muchas horas y horas de trabajo, por lo cual nuestra artesanía no tiene precio". (Martínez Delgado 2:00)

Frases representativas	**Significado**
"al momento en que se inicia un bordado lo primero que se hace es la cariada, es esto, se carea todo todo [sic] bien primero"	Inicio del bordado.
"y después se va ya diseñando por ejemplo la paloma, se va contando los cabos y se va bordando"	Se van formando las figuras con el bordado, pero las hiladas deben coincidir.
"después el perro, aquí está un pajarito, una estrella"	Diferentes motivos utilizados para el bordado.
"y, ya que está todo formado, los animales consisten en lo que está de negro ya se va llenando"	Se terminaron de poner los motivos delineados en negro y se procede a rellenar los fondos.
"lo más difícil es formar los animales"	Darle forma y que se reconozcan.
"después se cuentan los cabos porque todo tiene que quedar bien, cuadrado"	Que todas las hiladas coincidan.
"yo empiezo a teñir la lana con la cáscara de nuez, prendo el fuego a las 9 de la mañana, y le echo la cáscara de nuez"	Inicio del proceso de teñido del hilo de lana.
"ya que hirvió bien bien [sic], tengo mi lana lavada con jabón Roma y exprimida,	Introducción del hilo al agua con el colorante.

y ya la meto a la cubeta y la estoy moviendo, la estoy moviendo”	
“la Estrella Mazahua que significa los cuatro puntos cardinales es nuestro símbolo”	La Estrella Mazahua como símbolo.
“cada quién sabe qué carga en su morral, pero por ejemplo aquí está nuestra identidad”	Indica el morral como parte de su identidad mazahua.
“son muchas horas y horas de trabajo, por lo cual nuestra artesanía no tiene precio”	Explica el valor de su artesanía.

TABLA 21. Lista de frases representativas en la entrevista de la Sra. Amalia Martínez.

Con la entrevista de la Sra. Ana nos podemos sensibilizar acerca de las dificultades que atraviesan las mujeres artesanas en las comunidades originarias, desde casarse a una edad muy temprana y tener que trabajar como artesanas en los pocos ratos disponibles después de realizar sus labores dentro de la casa, y cómo el dedicarle mucho tiempo al trabajo artesanal, si implican salidas de la comunidad, pueden causarles problemas en su matrimonio. Esta problemática ya la menciona Diana Isabel Mejía Lozada (2015) en su artículo sobre la tradición textil de las mujeres en la sierra de Zongolica, Ver. (ver apartado 3.1.2)

Un aspecto interesante que no se toca en las otras entrevistas es cómo la Sra. Ana aborda su proceso creativo al decir que en su trabajo plasma todo su pensamiento, sus alegrías y sus tristezas. Asimismo, su momento más íntimo con la creación reflejada en “es el momento en que estamos enfocados yo y el telar”.

Un momento muy emotivo es cuando menciona que ella quiso ser maestra de escuela, pero no pudo estudiar porque sólo los hombres podían ir a la escuela, y su alegría porque en la actualidad pueda enseñar lo que ella sabe de su oficio en los cursos que se organizan.

Cuando le preguntan qué es lo que le ha causado más admiración o asombro en su vida, ella dice que el hecho de que su madre le haya enseñado a tejer, y en esa frase menciona a sus antepasados, pero sólo las figuras femeninas como su abuela y su mamá.

En cuanto a la Sra. Amalia, su entrevista toca más aspectos del proceso de trabajo y técnicas, pero es interesante notar los motivos que nombra como la paloma, un pajarito, la estrella, y cómo, cuando quiere enfatizar algún detalle repite dos veces la misma palabra como "todo todo", "bien bien" u "horas y horas".

También hay que mencionar que ella tiñe sus hilos, lo cual no siempre sucede ya que muchas veces existe especialización por comunidades, en ciertos lugares se hila, en otros se tiñe y en otros se teje, como lo indica en su artículo Diana Isabel Mejía Lozada (2015).

La Sra. Amalia nos habla del simbolismo de la Estrella Mazahua, que representa los cuatro puntos cardinales y los reconoce como el símbolo de su comunidad. También hace una bonita referencia hacia el morral aludiendo al dicho "cada quién sabe qué carga en su morral" y le agrega "aquí está nuestra identidad".

Por último, ambas artesanas aluden a la valoración que existe sobre las artesanías al decir la Sra. Carmen que le hace enojar que la gente le pregunte ¿cuánto cuesta? y lo vean caro. La Sra. Amalia hace notar que son muchas horas de trabajo "por lo cual la artesanía no tiene precio".

3.4. Discusión del capítulo

De acuerdo al esquema planteado en la presente investigación, la pregunta que se busca contestar para este capítulo sería:

¿Qué mensajes nos transmiten los artesanos a través de los objetos que crean y la semiosfera en la que se hallan inmersos?

Responder esta pregunta es difícil por la complejidad del tema y porque no es posible responderla en abstracto, es necesario ubicar la pregunta en un contexto, con unos actores, elementos y situaciones específicas por lo que a lo largo de este capítulo pasamos de temas importantes pero más teóricos como el objeto artesanal, su texto y su comunicación, a situaciones más concretas al situarlas dentro de cinco posibles semiosferas: (1) artesanos de los pueblos originarios, (2) artesanos tradicionales, (3) artesanos urbanos, (4) artesanos artistas y (5) artesanos innovadores.

El análisis de las funciones comunicativas del objeto artesanal según Jakobson se hace exponiendo el caso de una cazuela de barro en la semiosfera de los artesanos tradicionales. Se culmina el capítulo con algunas narraciones de la semiosfera artesanal tradicional, que nos permite darle una realidad a nociones sobre las artesanías que hemos escuchado en lo general, dándole un nombre y apellido, y circunstancias de vida concretas.

El análisis semiótico de los objetos artesanales se enfocó desde la perspectiva de Lotman como textos, dicho autor plantea éstos como la evolución de un enunciado en una lengua natural a su codificación en un texto de segundo orden, esa doble codificación es un requisito fundamental para que cualquier enunciado sea considerado texto (ver apartados 3.1.3 y 3.1.4).

Esta concepción del texto según Lotman, aunado a las nociones de semiosfera y semiosfera de la cultura del mismo autor, fueron considerados

el espacio adecuado de análisis semiótico de las artesanías mexicanas ya que, por un lado, nos permite una aproximación en la que los elementos verbales, paraverbales y no verbales de los artesanos obtenida a través del análisis de diferentes entrevistas disponibles en Internet, nos ofrecen una información más *precisa* de lo que podríamos obtener al analizar los objetos artesanales o sus imágenes visuales a través de otros métodos de análisis semióticos, y por el otro, podemos enlazar dichos análisis con sus respectivas semiosferas. Además, dichas semiosferas se pueden localizar en un ámbito más amplio que es el de la semiosfera de la cultura mexicana, rica en elementos estéticos y simbólicos tradicionales que alimentan su memoria colectiva.

De los diferentes análisis que se realizaron en este capítulo, podemos notar que algunos de los realizados sobre los objetos artesanales se centraron predominantemente en su descripción física, mientras que al hacer una estimación de su relación texto-contexto se evidenció un principio dialógico presente entre los factores económicos y los factores sociales-culturales, así como entre la relación artesano-comprador/usuario, en la que cada parte influye a la otra en un bucle destinador-destinatario.

En cuanto a las funciones comunicativas según Jakobson, las función poética resulta fundamental ya que el artesano debe ofrecer variantes formales que cumplan una función estética para poder ser adquiridos. Es importante que a la gente "le guste" una pieza artesanal para que la elija y compre, pero además, es importante que como resultado, la pieza artesanal *deba parecer artesanía* ya que es la motivación principal del comprador/usuario para adquirirla.

Por último, las narraciones artesanales presentadas en los apartados 3.3.2.1 y 3.3.2.2 nos ofrecen las versiones de los artesanos dichas por ellos, y por lo tanto, evidencia muy concreta de sus experiencias de vida. El fraseo es

importante ya que nos refleja su manera de ver las cosas y la importancia que le dan a ciertos detalles, algunas consideraciones a destacar de lo que nos dicen son:

- El valor que los artesanos entrevistados le dan a su origen, representadas en las frases "soy originario de la comunidad *indígena* de…", "desde hace cuatro generaciones", "con materiales que vienen de una descendencia, ahora sí, de nuestros abuelos o padres" y "oh, mi madre, porque ella me enseñó a tejer, me enseñó lo que ella sabía de sus antepasados, su abuela, su mamá".
- Cómo denominan su oficio en la frase "mi quehacer", o su orgullo como artesanos al decir "poniendo en alto el trabajo que realizamos los artesanos michoacanos".
- Las dificultades que atraviesan las mujeres artesanas al iniciar su vida tan precozmente "a los 15 años yo me casé", en sus aspiraciones al decir "yo quería ser maestra de enseñanza en escuela, pero en aquella época las mujeres no podían estudiar sólo los hombres", en qué momentos pueden trabajar "a veces el rato en que duermen a los niños a esas horas empezamos a tejer, o lo dejo en la espalda y empezamos a tejer, o en la noche, hay que avanzar en la noche porque en la noche se puede avanzar", los problemas familiares "porque una mujer saliendo de su casa, ya sabes un pueblo ya comienzan a decir adónde fue, qué pasa" y "…mi marido iiiiii me decía, eres un caballo sin dueño, te vas a la hora que quieres a Tuxtla, [inaudible] ya llegaba yo a las 5 o 6 de la tarde, me tenía que aguantar, y qué hacía…, aguantar".
- Su momento de trabajo creativo en frases como "allí va a plasmar todo nuestro pensamiento, nuestras alegrías, nuestras tristezas" y "es el momento en que estamos enfocados yo y el telar".

- El uso de diminutivos, que es una forma de expresarse muy mexicana en “colita de ardilla” y “piececitas o moldecitos”, o repeticiones como en “todo todo”, “bien bien” u “horas y horas”.
- Los momentos difíciles y enojos cuando no se aprecia ni valora su trabajo “cuando dicen cuánto cuesta nuestro trabajo, hay muchas personas que dicen cómo es, cuesta cuánto, y como ven que es pequeño lo ven muy caro, y uno siente que no nos valoran, que no nos valoran el trabajo que tenemos” y “son muchas horas y horas de trabajo, por lo cual nuestra artesanía no tiene precio”.
- Sus símbolos de identidad como “la Estrella Mazahua que significa los cuatro puntos cardinales es nuestro símbolo” y, con algo de sabiduría popular “cada quién sabe qué carga en su morral, pero por ejemplo aquí está nuestra identidad”.

CAPITULO 4. Aprendizaje artesanal en México

4.1. Distintos momentos históricos del aprendizaje artesanal

4.1.1. Aprendizaje artesanal en la época prehispánica

En el capítulo 1 se señala que la artesanía es una de las actividades más antiguas del ser humano, que surge cuando éste comienza a hacer objetos con sus manos utilizando materiales de su entorno natural y para cubrir necesidades que primero fueron físicas y, posteriormente, psicológicas o espirituales.

En la Mesoamérica previa a la llegada de los españoles, la artesanía logró un grado de diversificacion y especialización muy notable y en la que los artesanos vivían en barrios específicos, mientras que los más destacados trabajaban directamente en los palacios.

Escalante Golzalbo hace un recuento muy completo de lo que fue la educación indígena de los nahuas del centro de México durante la época prehispánica, este autor narra que en la infancia, los niños nahuas estaban en estrecho contacto con sus padres, y aprendían de ellos sus oficios y tareas, como pescar, cortar leña o acarrear mercancías, mientras que las niñas se dedicaban a actividades del hogar como hilar, tejer y moler en el metate.

Posteriormente, entre los diez y doce años, acudían a la escuela, los jóvenes al *telpochcalli* o al *calmécac*, y las doncellas al *ichpuchcalli*. El *telpochcalli* era la institución a la que acudían los *macehual* o plebeyos y cuyo énfasis era la formación militar.

Los jóvenes de las familias nobles acudían al *calmécac*, lugar donde se les preparaba para ejercer cargos de gobierno o ser parte del sacerdocio y, aunque eran parte de la élite gobernante, su formación era muy estricta y rigurosa. (Escalante Gonzalbo 15)

Respecto a los artesanos, los textos de los frailes evangelizadores basados en los códices y las narraciones de sus colaboradores indígenas nos

permiten apreciar el desarrollo, la calidad y la belleza alcanzados por las piezas elaboradas durante el Posclásico mesoamericano. Existen descripciones de los orfebres, lapidarios y plumajeros, así como recuentos pormenorizados de los materiales, las técnicas y los procedimientos utilizados. Se menciona como el relato más extenso y completo el que describe las etapas de producción de obras de plumaria en el Códice Florentino. Sin embargo, estos textos no mencionan que los artesanos aprendieran su oficio en algun tipo de escuela especializada, por lo que se podría suponer que lo hacían de manera familiar al vivir en barrios de artesanos. (Escalante Gonzalbo 19)



IMAGEN 14. Maestro y aprendiz del arte plumario. (Escalante Gonzalbo 19)

4.1.2. Aprendizaje artesanal en el Virreinato

Tras la caída de Tenochtitlan el 13 de agosto de 1521, los frailes españoles procedieron a la evangelización de millones de indios a través de la catequesis, lo que llevaría a la legitimación de la conquista señalando que

el mensaje cristiano era universal. Entre las diferentes órdenes religiosas que fueron llegaron a México tenemos a los franciscanos (1524), los dominicos (1526), los agustinos (1533) y los jesuitas (1572).

Una primera tarea de estos religiosos para poder evangelizar a los indígenas fue el aprender sus lenguajes por lo que algunos de los primeros libros que se imprimieron en la Nueva España estaban relacionados con las lenguas autóctonas, la doctrina cristiana y los manuales de catequesis.

También fue necesario que para que los indígenas se ganaran la vida en este nuevo orden se procediera a instruirlos en técnicas de trabajo, primordialmente la artesanía.

Para ello se crearon escuelas de artes y oficios como la de San José de los Naturales, fundada por el franciscano Pedro de Gante en 1527 en Texcoco y que posteriormente se trasladó al Convento de San Francisco en la Ciudad de México. Allí se enseñó zapatería, carpintería, lapidaria, orfebrería, cantería, alfarería, teñido, curtación [sic], fundición de campana, herrería, bordado, pintura y escultura, es decir, los oficios necesarios para que pudiera funcionar la sociedad novohispana. (Aguilar Valenzuela 8)

Otra escuela de artes y oficios que se fundó en este período fue la del convento agustino de Tiripetío en Michoacán en 1537, por Fray Alonso de la Veracruz, para lo cual llegaron de Castilla artesanos especializados. Dicha enseñanza se extendió a otros conventos de la región donde hubo talleres de carpintería, pintura, tejido y otras labores que eran necesarias para la construcción y adorno de los edificios. La tradición del trabajo artesanal en Michoacán iniciada por estas escuelas se mantiene hasta nuestros días.

Durante el virreinato, los maestros debían tratar a sus aprendices (indígenas y mestizos) como si fueran sus hijos enseñándoles las técnicas, la doctrina cristiana y las buenas costumbres, aunque muchas veces los aprendices se

convertían en sus pequeños sirvientes, lo cual causaba problemas a los aprendices.

La edad habitual para iniciar la preparación artesanal era a los 10 años y al terminar el contrato estipulado, que era por lo general de cuatro años, el aprendiz debía salir convertido en un experto. Los oficios que se enseñaban, y que eran una respuesta a las demandas de la población, eran sastrería, zapatería, bonetería, velería, herrería, sombrerería, carpintería y talabartería, entre otros. (Gonzalbo Aizpuru 49)

4.1.3. Aprendizaje artesanal en el México Independiente

Con la consumación de la Independencia de México en 1821, la tarea fundamental del nuevo gobierno fue fomentar la educación para formar hombres útiles y buenos ciudadanos, para ello la primera tarea fue enseñar a leer y escribir.

Siendo los artesanos una parte importante de la población adulta éstos solicitaron la creación de escuelas para adultos que les otorgara una instrucción elemental. Junto a estas escuelas se buscó crear escuelas de artes y oficios, ya que el aprendizaje artesanal en los núcleos urbanos y las zonas rurales sólo se daba a través del maestro artesano en su pequeño taller.

Al estar los artesanos agrupados en gremios desde el virreinato, éstos ejercían un monopolio que se buscó minar a través de inversiones para la elaboración alternativa de productos o su importación desde otros países, respecto a la educación, se buscó que el modelo de aprendizaje a través del taller se modificara mediante escuelas de artes y oficios.

Los diversos gobiernos centralistas y federalistas que se constituyeron en los años sucesivos a la independencia intentaron crear dichas escuelas, pero, debido a la insuficiencia de fondos y la inestabilidad política, éstas no tuvieron mucha continuidad. Las escuelas que se crearon carecían de talleres adecuados y profesores capacitados, los que en muchos casos eran maestros de taller trabajando bajo contrato para enseñar en las escuelas o recibiendo a los alumnos en sus propios talleres.

La Ciudad de México contó, desde la época virreinal, con numerosos talleres que abastecían las necesidades de la capital. Durante la época independiente, las artesanías más importantes fueron la de los textiles, las del trabajo de la madera, del cuero, las relacionadas con los metales preciosos y no preciosos, la pólvora, el tabaco y, el procesamiento de ciertos alimentos. (Pérez Toledo 811)

Durante todo el siglo XIX la manufactura que se realizó en la Ciudad de México fue prácticamente de trabajo artesanal, aunque con el incipiente crecimiento económico que vivió el país, poco a poco los procesos de producción se fueron industrializando y, a partir de 1880, la transformación de la producción manufacturera se aceleró dando paso al cambio del artesano al obrero.

De acuerdo a Pérez Toledo, quien cita a Manuel Rivera Cambas, durante este período, la escuela artesanal que permaneció durante más años fue la *Escuela Nacional de Artes y Oficios para Hombres*, que duró de 1872 a 1915, y, en la que aparte de una instrucción artesanal, se daba una instrucción general extensa ya que se impartía el dibujo natural y de ornato, el modelado y la talla en madera, el dibujo lineal y de máquinas, la alfarería, carpintería, cantería, herrería, tornería, tipografía, litografía, fotografía, fotolitografía y galvanoplastia; además, había cátedras de aritmética, álgebra, geometría, trigonometría, gramática castellana, geografía y

escritura, la enseñanza de la física y las nociones de mecánica, la química general y la industrial.

A pesar de los 48 años que duró la escuela, durante los años 1867-1915 sólo egresaron un total de 106 jóvenes, promediando 3.8 egresados por año, aunque durante el período se otorgaron 389 becas (16.9 becas por año). Una posible causa de tan bajo número de egresados es la duración de la formación que era de cinco años, por lo que había mucha deserción escolar, pese al número de becas que se otorgaban. (Pérez Toledo 831)

Como consecuencia, durante el período independiente y hasta el porfiriato, la formación artesanal continuó siendo impartida por los maestros artesanos en sus talleres, principalmente en la Ciudad de México.

4.1.4. Aprendizaje artesanal en el México Posrevolucionario

Tras la Revolución Mexicana, durante la mayor parte del siglo XX en México, el país fue influido por el nacionalismo revolucionario, la ideología que surgió de la revolución y que se manifiesta por el rescate de lo nacional y la búsqueda de la justicia social.

Se reivindican las figuras del campesino y del obrero y, siendo la población mexicana predominantemente rural y analfabeta, el maestro cumple una función muy importante de enseñanza y de mejoramiento social.

En las artes plásticas, el surgimiento del muralismo constituye un movimiento que representa los ideales de la revolución, siendo este movimiento muy reconocido tanto nacional como internacionalmente. En cuanto a las artesanías, los principales personajes de la cultura nacional reivindican sus valores estéticos y tradicionales y, propugan por iniciativas para mejorar las condiciones de vida de los artesanos.

Así tenemos a Manuel Gamio, quien en el *I Congreso Indigenista Interamericano* que se celebró en Pátzcuaro, Mich. en 1940, señala que los indígenas eran la base de la nacionalidad mexicana por lo que se debían mejorar sus condiciones de vida, sanitarias y económicas. También tenemos a Alfonso Caso, quien diseñó criterios para la promoción gubernamental de las artesanías y afirmaba que el arte popular era producto espontáneo del pueblo mexicano por lo que debía protegerse y mantener su autenticidad. Asimismo, el Dr. Atl hacía notar que las industrias indígenas de ningún país debían transformarse ya que estaban tan íntimamente ligados a la idiosincracia de los pueblos que tocarlos era destruirlos. Es durante este período que el término más utilizado para identificar a las artesanías es arte popular ya que se reconoce que los productos artesanales tienen una enorme calidad estética pero había que diferenciarlas de las obras artísticas ya reconocidas. Alfonso Caso menciona que las obras de arte popular son las manifestaciones estéticas espontáneas de la cultura del pueblo mexicano. Al definirlo de esta manera cualquier trabajo espontáneo era bello porque era mexicano, por lo que todo trabajo de arte popular debía ser protegido y cualquier actividad productiva de los pobres debía ser apoyada (ver apartado 1.3.1.2)

Desde el período posrevolucionario hasta la década de los años 70s, el país vivió una incipiente industrialización que, principalmente durante los años 1958-1970, se denominó *modelo de desarrollo económico estabilizador* y el cual tenía la finalidad de insertar a México en la *modernidad*, paradigma de desarrollo que caracterizó a la sociedad occidental durante la mayor parte del siglo XX.

Como en el siglo XIX, la industrialización de la sociedad mexicana implicó el paso de los artesanos a obreros, para cuya formación se fueron creando en momentos y entornos muy específicos escuelas de artes y oficios.

Una de las primeras escuelas de oficios que se creó en el siglo XX fue la *Escuela de las Artes del Libro*, creado por Francisco Díaz de León en 1938 y en la que se ofrecieron todas las especialidades involucradas en la hechura de un libro.

Pilar Maseda, en su libro *Los inicios de la profesión del diseño en México* hace una interesante recopilación de las escuelas de artes y oficios en México durante el siglo XX y que van dar origen a las primeras escuelas de diseño de nuestro país en los años 60.

De esta autora anotamos que en 1949, José Chávez Morado organiza el *Taller de Integración Plástica*, taller perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes y que se situó en La Ciudadela de la Ciudad de México. El propósito era la enseñanza en la práctica de arte público como murales y escultura monumental. Para cumplir con este propósito se acometieron proyectos reales como el de la contrucción de la Ciudad Universitaria de la UNAM (1950-52), en la que el mismo Chávez Morado pintó el mural de la Facultad de Ciencias y, en la que como parte de la propuesta teórica del taller, se buscaba una integración entre la arquitectura y el arte.

En 1952, también en la ciudadela, los arquitectos Carlos Lazo Barreiro y Raúl Cacho fundaron los *Talleres de Artesanos Carlos M. Lazo*, denominado así en honor al padre del Arq. Lazo Barreiro y cuya expectativa era la de constituir una Bauhaus[15] mexicana.

La creación de estos talleres fue influida por la experiencia del Taller de Integración Plástica, cuyos integrantes participaban en esos momentos en la construcción de la Ciudad Universitaria. Los talleres que se constituyeron inicialmente fueron los de mosaicos, talla directa en piedra, alfarería y cerámica y, textiles. Posteriormente se instalaron los de joyería y muebles.

[15] Escuela de artes y oficios que se fundó en Weimar, Alemania en 1919 y que es la referencia más importante de la arquitectura y el diseño del siglo XX.

Estos talleres buscaron mejorar la producción artesanal de elementos para la arquitectura, que fueran modernos y tuvieran un sello mexicano, asimismo, el diseño y producción de muebles y objetos de uso doméstico dirigidos a la habitación popular.

Otra institución que se dedicó a la enseñanza de las artesanías durante ese período fue el *Centro Superior de Artes Aplicadas (CSAA)*, que se fundó en 1958 bajo la coordinación de Jorge Olvera y que en el área de artes aplicadas contó con los talleres de cerámica, esmaltes, grabado y estampa, platería y orfebrería y, textiles. Este centro se caracterizó por su carácter escolar, con disciplinas definidas, inscripciones y becas y organismos académicos.

Por último, una escuela que se creó en 1962, vinculada al diseño, fue la *Escuela de Diseño y Artesanías (EDA)*, cuya organización fue encomendada por el Instituto de Bellas Artes al maestro José Chávez Morado y que se ubicó también en La Ciudadela de la Ciudad de México. En 1980, la EDA se convirtió en dos escuelas independientes, la *Escuela de Diseño (EDINBA)* y la *Escuela de Artesanías.* (Maseda 2006)

En la actualidad, la Escuela de Artesanías ofrece la carrera de Técnico Artesanal en cerámica, ebanistería, esmalte a fuego, estampado, joyería y orfebrería, metales, textiles y vitrales, con una duración de seis semestres. Esta escuela busca fomentar la creatividad técnico-artística en la producción de objetos utilitarios de gran valor estético, promoviendo la investigación de los aspectos técnicos y socio-económicos de la artesanía.



IMAGEN 15. Escuela de Artesanías del INBAL. (Boletín INBAL No. 775 2022)

4.2. Enseñanza y aprendizaje de las artesanías en México

4.2.1. Aprendizaje no formal de la artesanía

4.2.1.1. Aprendizaje familiar

Podríamos decir que, históricamente, la primera modalidad del aprendizaje de las artesanías, entendida ésta como la transmisión del conocimiento artesanal de una persona a otra, se dio dentro del ámbito familiar, principalmente de padre a hijo, como podemos constatar en la mayoría de los textos que se refieren a cómo trabajaban los artesanos desde tiempos antiguos, independientemente de su localización geográfica, en la que se ubica el trabajo del artesano en la órbita de un taller familiar.

Esta modalidad de trabajo artesanal estaba claramente definida en Europa durante la Edad Media, momento en que el artesano estaba agremiado por

especialidades en una estructura de maestro, oficial y aprendiz, y, en la que muchas veces los integrantes del taller (que se ubicaba en la casa del artesano) no sólo trabajaban en el mismo sino también vivían en él.

Con la llegada de la Revolución Industrial se produjo la transición del artesano al obrero, sobre todo dentro el ámbito urbano, sin embargo, en los países donde la industrialización no ha sido total, como en el nuestro y, sobre todo, dentro del ámbito rural, persiste la práctica de una artesanía tradicional con la familia como unidad de trabajo y de aprendizaje.

Como se menciona en el apartado 2.1.1 la fuerza laboral de los trabajadores artesanales en México durante el segundo trimestre de 2024 fue de 6,540,000 personas, de ese número habría que identificar qué tipo de artesanía practican y de esa manera podríamos identificar tentativamente el aprendizaje artesanal que han tenido. Sin embargo, esto no es posible hacerlo con exactitud debido a la multiplicidad de interpretaciones acerca de lo que es la artesanía y porque los datos estadísticos oficiales mezclan actividades propiamente artesanales con actividades de la microindustria.

Para los fines de este trabajo, podemos asumir que la artesanía tradicional en México persiste y es probablemente mayoritaria, pero independientemente de su número, es una parte importante de este sector.

Como indica Julia Clemente Corzo, académica de la Universidad Autónoma de Chiapas, en su libro *El arte de formar y la artesanía del saber*, los estudios en México sobre la artesanía desde la perspectiva educativa son prácticamente inexistentes y, al momento de realizar su investigación, ella sólo encontró un estudio que planteaba la relación educación-cultura-trabajo. (Clemente Corzo 33)

Otra autora relevante para la presente investigación con relación al tema del aprendizaje artesanal es Vanessa Freitag, quien para su tesis de doctorado hizo un estudio entre los artesanos de Tonalá, Jalisco, en la que buscaba

comprender cómo se enseña y aprende el oficio artesanal entre distintas familias de artesanos de esa localidad.

En esa investigación de corte etnográfico, la Dra. Freitag realizó observaciones en tres familias de artesanos tonaltecas que llevaran tres o más generaciones conviviendo y trabajando en el mismo taller y, llevó a cabo entrevistas en profundidad a cada integrante de familia.

En dicho trabajo, reflejado posteriormente en un capítulo del libro *Artesanía y saberes tradicionales* que se llamó *El oficio artesanal en familias de artesanos de Tonalá, Jalisco* (Freitag 2015) y en el artículo *Memorias del oficio artesanal: un estudio con alfareros tonaltecas* (Freitag 2016) la autora reflexiona sobre el concepto de *memoria del oficio artesanal* para poder entender cómo un artesano(a) aprende su oficio y cuáles son sus motivaciones para continuar en él pese a las múltiples dificultades que se le presentan.

Para su estudio, el concepto de *memoria* es planteado por Freitag desde un enfoque sociológico, en el que de las múltiples tipologías posibles podemos distinguir dos: la *memoria individual* y la *memoria colectiva*, y de la memoria colectiva se destaca la más relevante para nuestro tema que es la *memoria familiar*.

La memoria colectiva serían los recuerdos de los hechos y las situaciones sociales vividas y recordadas por un grupo social específico, y la memoria individual la forma como el sujeto recuerda sus experiencias, el modo como se apropia de ellas las interpreta y las significa. La memoria familiar cumple un importante rol en la transmisión de los saberes artesanales ya que la práctica artesanal en los ámbitos tradicionales, muchas veces rurales, está soportada por la "tradición" y el "orgullo familiar", en la que la familia estructura y es estructurada por pautas sociales y culturales, y es

reproductora de prácticas tradicionales, valores, normas, costumbres y ritos. (Freitag 220)

Para el caso de familias de artesanos en las que se va creando una *cadena de generaciones*, heredadas a lo largo del tiempo, y que puede ser "corta" cuando las experiencias familiares no van más allá de dos o tres generaciones, surge *la conciencia de las nuevas generaciones de ser las continuadoras de sus predecesores*. (Candau 222)

En esta *memoria generacional*, dentro de la familia se va gestando una *identidad del oficio* y al momento de la transmisión de los saberes, se establecen los contenidos a ser transmitidos *y recordados* por los sucesores, entre los contenidos que se transmiten, en primer lugar, está la conciencia del oficio como una herencia familiar que debe ser preservada. (Freitag 222)

La trasmisión de los saberes se hace de manera oral, lo cual conlleva narrativas de una gran diversidad y riqueza, y con la presencia de los recuerdos de una memoria individual y familiar a ser transmitidos, u olvidados.

De las entrevistas realizadas por Freitag a las tres familias artesanales tonaltecas, podemos anotar tres diferentes testimonios respecto a cómo había sido su infancia y su aprendizaje del oficio: (1) Una niñez triste, con poca escuela, tenía que hacer un trabajo artesanal mientras su papá trabajaba en una fábrica de loza fina y si no lo entregaba cuando su papá llegaba era castigado (artesano tonalteca de 63 años), (2) Se crió con sus abuelitos, la ponían a sacar loza y le gustaba. Su papá era jornalero, a su mamá no le gustaba la artesanía por lo que esta persona aprendió con sus abuelitos (artesana de 40 años), (3) Casi no le gustaba ni le llamaba la atención, pero ahora le llama la atención seguir la tradición de su tatarabuelo, su bisabuelo, su abuelo y su papá, con él serían cinco generaciones. Si algún día tuviera esposa e hijos, les enseñaría cómo se

hace, por lo pronto busca "enseñarme a bien hacer" (artesano de 16 años). (Freitag 223)

Otros testimonios se refieren a la continuación de la tradición del oficio artesanal, lo cual está muy imbricado con la identidad artesanal de esas familias. También se manifiestan diferentes formas de pensar las artesanías y sus diferentes prácticas, el poco gusto que algunos jóvenes sienten por el quehacer artesanal, tal vez por las dificultades que tienen que pasar, aunque también hay jóvenes que quieren seguir dedicándose a las artesanías. Se reflexiona sobre la parte creativa de la artesanía cuando existe la necesidad de crear nuevos diseños para atraer la atención del cliente, aunque también tiene una parte repetitiva y mecánica.

Asimismo, las relaciones que existen entre el trabajo que realiza y el papel que desempeña cada miembro familiar dentro y fuera del taller, tomando en cuenta las relaciones de género en el oficio artesanal, en la que las mujeres tienen menos visibilidad que los hombres.

Sobre este aspecto, Freitag menciona que mientras los varones aprenden todas las etapas o fases necesarias para la creación de una pieza artesanal, las mujeres sólo se especializan en algunas. Al respecto, se presenta el testimonio de una artesana que aprende el oficio en un taller donde trabajaba como empleada. Ella aprendió a "vaciar" la loza, es decir, rellenar de barro los moldes de las cazuelas, pero debido a que se le pagaba poco decidió aprender a bruñir en un taller familiar y así poder realizar una actividad mejor remunerada.

Las limitaciones del tiempo también son un aspecto que afecta el trabajo artesanal de las mujeres ya que están supeditadas a terminar antes el trabajo doméstico en su hogar.

Finalmente, tenemos el caso de una artesana que aprendió todo el proceso artesanal cuando se casó con un artesano tradicional tonalteca, y es

interesante notar que comenzó a "sentirse artesana" a partir del momento en que aprendió a dominar todos los procesos del oficio artesanal, definiéndose a sí misma como una "artesana de verdad" o una "artesana completa". (Freitag 234)

A manera de conclusión se hacen las siguientes consideraciones:

1. Los primeros pasos en el aprendizaje artesanal se dan a través de la transmisión oral, acompañada de la práctica, la experimentación, el echar a perder y la repetición. Luego el aprendizaje se da a través del contacto con otros talleres de artesanos, lo que permite el aprendizaje compartido de saberes, técnicas y diseños.
2. El oficio se aprende en el ámbito cotidiano familiar como una forma de aportar económicamente a la casa. Las generaciones precedentes aprendieron el oficio porque no tenían otra opción de trabajo o eran obligados a ayudar en pequeñas tareas del proceso artesanal. Algunos aprendían "jugando" hasta agarrarle gusto al oficio y, en la actualidad, los jóvenes pueden conciliar este aprendizaje con sus estudios.

   La enseñanza y el aprendizaje del oficio entre géneros suele variar ya que, aunque niños y niñas comienzan aprendiendo el vaciado de la pieza, su alisado y bruñido, los niños y jóvenes posteriormente aprenden el vaciado, alisado, pintura y todo lo que implique la cocción de la pieza. Cuando adultos la artesana puede aprender los procesos de la cocción cuando manifiesta su interés para ello, aunque la pintura solo es desempeñada por el varón. (Freitag 235)

4.2.1.2. Capacitación artesanal

Este tipo de aprendizaje artesanal se da entre personas que tienen alguna forma de contacto con la artesanía y que mediante la toma de cursos van cimentando la formación en su actividad de interés.

En nuestro país se ofrecen diversos cursos de capacitación, tanto por parte de instituciones gubernamentales como por particulares, entre las primeras tenemos a FONART, las instituciones educativas medias o superiores, la Escuela de Artesanías de la Ciudad de México, las escuelas de artes y oficios y las casas de las artesanías de los estados; y entre las segundas, las distintas asociaciones relacionadas a la artesanía y los talleres de artesanos, entre otras.

La antropóloga Victoria Novelo, en su momento directora del Centro Nacional de Capacitación y Diseño Artesanal (CENCADAR) de la Universidad de Colima, es bastante crítica respecto a la capacitación artesanal que se ofrece, que es más bien técnica cuando debería ser más integral:

> Los temas de las capacitaciones giran, en su mayoría, en torno del ofrecimiento de asistencia técnica para la elaboracion de nuevos productos y diseños que aumenten las posibilidades de su comercio y pocos, muy pocos, se han dirigido a elevar la calidad de los productos, a facilitar conocimientos técnicos, a socializar experiencias y sistematizarlas y a modificar la organización de la producción misma; infelizmente tampoco se han preocupado por hacer capacitaciones que prevengan el agotamiento de materias primas y el saqueo de recursos naturales que en muchos lugares del país han sido una consecuencia irresponsable del aumento del comercio. (Novelo 2003 21)

Entre los testimonios recopilados por este investigador mediante entrevistas tenemos la de *Ikpatl*, artesano del Estado de México con 15 años de experiencia, quien había estado vinculado a la artesanía desde niño por su familia pero trabaja formalmente el Arte Wixárika desde los 24 años, sobre todo los *Ojos de Dios* y la *Nierika*, y ha ido ampliando su rango de conocimiento al tomar cursos de cerámica con especialistas del Centro de Cerámica Moa en Toluca y cursos de vitrales de la Universidad Autónoma del Estado de México. Asimismo, aprendió la técnica del puntal obra del

Tahuantinsuyo con una artesana brasileña y el esmalte veneciano con un artista guatemalteco.

Ikpatl decidió practicar la artesanía como una forma de curación al vivir un momento crítico en su vida, ya que le ayudaba a sobrepasar sus momentos de crisis y obtener paz interna. Este artesano vende sus creaciones como una forma de complementar sus ingresos y comenta que comercializa sus piezas con gente recomendada ya que cuando intentó vender en la calle no tuvo buenas experiencias con la gente que le compraba porque sentía que no apreciaban su trabajo. (Ikpatl 2024)

Otro testimonio recopilado es el del señor Óscar Barrientos, originario de Tlaxcala, y quien vende artesanía de textiles en el Mercado de Artesanías de la Ciudadela, en la Ciudad de México. Los productos que vende son jorongos y sarapes, provenientes mayoritariamente de Tlaxcala pero también de Oaxaca y Guerrero.

Aunque su orientación es más hacia la comercialización, ya que su familia de dedica predominantemente a la venta de textiles, sobre todo los realizados en telar de pedal, él me comenta que decidió aprender el tejido de telar por iniciativa propia ya que le interesaba dicha actividad, por lo que se acercó a algunos artesanos conocidos suyos para pedirles le enseñaran a trabajar dicha artesanía. Esto ocurrió ya en edad adulta aunque desde niño tenía la curiosidad de aprender.

En su experiencia de aprendizaje con los maestros artesanos, me relata que, al ser muchas veces artesanos de varias generaciones, tienen muy inculcado el procedimiento, por lo que si las cosas no se hacían a su satisfacción le decían “no, es que así no” y se agarraban la cabeza o le decían “no sé cómo explicarte, no sé cómo decirte que lo hagas” o “tú ve viendo cómo lo hagas”. (Barrientos 20)

Su proceso de aprendizaje se iniciaba con una explicación o instrucción, trabajos de práctica, hasta que desarrollaba su técnica personal. Parecería que la noción de técnica personal está muy presente en el trabajo artesanal, ya que tanto en su aprendizaje como en su práctica, existen diferencias de interpretación entre sus practicantes, lo cual es, por otra parte, algo característico de la artesanía.



IMAGEN 16. Entrevista al artesano Óscar Barrientos en el Mercado de la Ciudadela, Ciudad de México. (Hirata 2024)

Óscar fue aprendiendo de poco en poco, trabajando pequeñas técnicas con diferentes maestros artesanos, hasta que en la actualidad, aprovecha los ratos en que no tiene compradores, trabajando en los telares de su local para ir produciendo textiles y tener material en reserva, pero también como una forma de mantener ciertas técnicas que de lo contrario se podrían perder. (Barrientos 2024)

Respecto a la capacitación en talleres artesanales, hoy en día existen diferentes opciones como se podrá ver en la siguiente tabla, en un listado que no es exhaustivo sino meramente referencial, que presenta cursos de cerámica, textiles y joyería, principalmente de la Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey y Puebla, y que se anunciaban en Internet al día 29 de diciembre de 2024. No se incluyen los cursos de la Escuela de Artesanía del INBAL ya que éstos son cursos escolares que forman parte de su carrera de Técnico Artesanal.

Talleres de Cerámica	
Arta Cerámica	https://artaceramica.com/
Cerámica Libertad	https://ceramicalibertad.com/collections/workshops
El Claustro	https://educacioncontinua.elclaustro.mx/producto/curso-arte-popular-mexicano-barro-cesteria-y-textiles/
Entropía	https://innovacioncircular.wixsite.com/entropiaceramica
Escuela Nacional de Cerámica	https://escuelanacionaldeceramica.com/
Huellas de Agua	https://www.facebook.com/HuellasDeAgua/?locale=es_LA
Manos de Tierra	https://www.manosdetierraceramica.mx/
Taller Contorno	https://www.tallercontorno.com/
Taller Experimental de Cerámica	https://www.facebook.com/CeramicaDiazdeCossio/?locale=es_LA
Talleres de Textiles	
Ah que las Hilachas	https://www.facebook.com/AhquelasHilachasTelaresyTalleres

Artífice	https://www.facebook.com/colectivoArtificeCdMx/?locale2=es_LA&_rdr
Carla Fernández	https://www.carlafernandez.com/products/exploracion-textiles-y-materiales#
Centros de Capacitación para el Trabajo Industrial (CECATI)	https://www.dgcft.sems.gob.mx/buscador_cecati/especialidad/2214
Dos Coyotes	https://tallertextildoscoyotes.mitiendanube.com/
Flor de Lluvia	https://www.facebook.com/FlordeLluviaMujerMazahua?mibextid=ZbWKwL
Fundación JUMEX	https://www.fundacionjumex.org/es/programa/35-taller-telar-de-cintura-con-artesanas-chiapanecas
Tejido Intuitivo	https://tejidointuitivo.com/collections/talleres
Tonani Lirio de los Valles	https://www.facebook.com/TonaniLiriodeLosValles/
Universidad Jannette Klein	https://jk.edu.mx/intervencion-textil/
Talleres de Joyería	
Atraxia	https://atraxiajoyeria.com/ubicaciones/
Centros de Capacitación para el Trabajo Industrial (CECATI)	https://www.dgcft.sems.gob.mx/buscador_cecati/especialidad/28
Central de Formación Joyera	https://www.centraldeformacionjoyera.com/
Centro de Diseño de Joyería	https://www.cedij.com.mx/
Ibero Puebla	https://www.iberopuebla.mx/talleres-artisticos/joyeria-artesanal
La Gremial	https://lagremial.mx/cursos-programas/
Prezzi Escuela de Joyería	https://www.facebook.com/PrezziEscuelaDeJoyeria/?locale=es_LA
Superprof	https://www.superprof.mx/clases/joyeria/mexico/

Universidad de Monterrey	https://www.udem.edu.mx/es/educacion-continua/joyeria-artesanal

TABLA 22. Lista de cursos no formales de cerámica, textiles y joyería que se ofertan en Internet al 29 de diciembre de 2024 en la Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey y Puebla.

4.2.1.3. Autoaprendizaje

En la formación del artesano existe una línea muy tenue entre el aprendizaje por capacitación mediante cursos o práctica en un taller artesanal, que requiere de la decisión de la persona interesada en capacitarse, y el autoaprendizaje, en la que se aprende mediante la observación y la práctica, sin la necesidad de tomar un curso o acudir a un taller.

Esto último es el caso del maestro Octavio Arnulfo Torres, artesano joyero con 40 años de experiencia, que según comenta, se inició como artesano de estilo prehispánico sin tener ninguna experiencia previa en la elaboración de joyería. Sin embargo, el Sr. Octavio afirma que "los hijos del pueblo" aprenden desde niños a usar el martillo, el machete, el hacha, el pico y la pala, y luego, a reparar un aplanado y pegar un tabique, y más tarde, cuando su mamá va a criar un puerco, les encargan hacer el corral, lo cual les da una formación inicial antes de tener la necesidad de plasmar conceptos. Para él la plomería, la electricidad y la herrería fueron su *oficio padre*, y la costura y el diseño su *oficio madre*, por lo que desde muy chico sabía doblar alambres, lo que le facilitó comenzar a hacer joyería. (Torres 01)

Este peculiar artesano, mestizo de origen nahua y chichimeca, estudió en el Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) y cinco semestres de la carrera de Física en la UNAM en los años 80 y, debido a la educación marxista de la época y su conciencia de la explotación del sistema capitalista, decidió dejar

su carrera universitaria y dedicarse a la artesanía como una posición política y como *renunciante del sistema*.

Además de su trabajo personal, ha sido un importante activista para el reconocimiento de los artesanos, habiendo participado en la elaboración de varias iniciativas de ley federal y local, y, siendo miembro fundador de la *Unión Nacional de Artesanos Independientes 15 de Mayo A. C*.

Durante muchos años ha vendido sus piezas en la Delegación Coyoacán (hoy Alcaldía de Coyoacán) y como vendedor callejero afirma ser 100% autoproducción, 0% reventa.



IMAGEN 17. Entrevista al maestro artesano Octavio Torres en su taller, Alc. Magdalena Contreras, Ciudad de México. (Hirata 2024)

El Sr. Octavio es una persona inquieta, con una necesidad de expresión creativa que refleja en los diferentes objetos que trabaja, no sólo de joyería sino también con la madera y la piedra. Es, además, una persona con una extraordinaria lucidez y elocuencia. (Torres 2024)

4.2.2. Aprendizaje institucional de la artesanía

Como se mencionó en el apartado 4.1.4 la Escuela de Diseño y Artesanías (EDA) del INBA fue fundado por el maestro José Chávez Morado en 1962 y originalmente se ubicó en la Ciudadela de la Ciudad de México. En 1980, la EDA se convirtió en dos escuelas independientes, la *Escuela de Diseño (EDINBA)* y la *Escuela de Artesanías,* mismas que se trasladaron a la calle de Xocongo 138 en la Col. Tránsito.

En la actualidad es tal vez la única institución en la Ciudad de México que oferta una carrera de artesanía de manera formal y con un reconocimiento oficial. Se trata de la carrera de Técnico Artesanal, a la cual se puede acceder habiendo terminado la secundaria y sin ninguna limitación de edad por lo que la población estudiantil puede ser, desde muy joven hasta de avanzada edad. Esta carrera técnica tiene una duración de seis semestres y se puede estudiar en turno matutino (de 8 am a 2 pm) o vespertino (de 4 a 10 pm), las especialidades son cerámica, ebanistería, esmalte a fuego, estampado, joyería y orfebrería, metales, textiles y vitrales.

El objetivo general de la carrera es fomentar la creatividad técnico-artística en la producción de objetos utilitarios de gran valor estético, y además, promover la investigación de los aspectos técnicos y socio-económicos de la artesanía.

Asimismo, esta escuela concibe al artesano como la persona que proyecta, define y produce objetos utilitarios de gran valor estético, aplicando técnicas tradicionales y procesos modernos. (Escuela de Artesanías INBAL 2024)



IMAGEN 18. Taller de textiles de la Escuela de Artesanías del INBAL
(Boletín INBAL No. 775 2022)

De las entrevistas realizadas a maestros de esta institución podemos notar experiencias positivas tanto de los cuatro maestros y el alumno entrevistados[16] con respecto a la institución y a su proceso de enseñanza-aprendizaje artesanal.

4.2.2.1. Taller de joyería de la Escuela de Artesanías del INBAL

La maestra Patricia Elías González, es una de las dos maestras a cargo del taller de joyería y orfebrería en el turno matutino, estudió en esta escuela y tiene 25 años de servicio como maestra, ella nos dice que la carrera de técnico artesanal en joyería es una carrera cara por el tipo de materiales que se utilizan (oro y plata, entre otros). Es además un taller de alto riesgo

[16] No se pudo entrevistar a más alumnos debido a que en su momento no había más alumnos disponibles.

por lo que tiene que estar al pendiente de sus alumnos y, por lo mismo, los grupos del taller de joyería no deben ser muy numerosos. En su caso, su grupo es de 16 personas por este año escolar, quienes tienen la oportunidad de practicar, en el horario del taller, durante tres horas diarias, los cinco días de la semana. (Elías González 2024)

Para la maestra Patricia la artesanía es un proceso por lo que le da gran importancia a cómo imparte su curso, que sigue una metodología muy concreta: (1) presentación del programa del curso impreso, (2) explicación de cada tema mediante un PowerPoint, (3) clase muestra, (4) práctica de los alumnos de cada técnica para realizar objetos como anillos o esclavas (dura cuatro semanas aproximadamente), y (5) evaluación del resultado.

A la maestra no le preocupan tanto las equivocaciones y más bien lo que evalúa son la asistencia (80%) y cumplir una *rúbrica* que requiere una bitácora, mostrar avances de los trabajos, la entrega del material pedido, y sobre todo, seguir el proceso o los pasos indicados. Lo que a ella le interesa más es conocer cómo el alumno resolvió los inconvenientes que se le presentaron durante su proceso de aprendizaje.



IMAGEN 19. Entrevista a la Mtra. Patricia Elías, taller de joyería de la Escuela de Artesanías del INBAL. (Hirata 2024)

La maestra Patricia menciona que "tratamos que los alumnos generen habilidades" y que el trabajo realizado sea placentero al decir "algo tan hermoso que hacemos no puede pesar". (Elías González 80)

Asimismo, está consciente del valor tradicional de la artesanía y que "no se puede perder" ya que "es parte de nuestra cultura, parte de lo que somos". Se trata de crear artesanía "a partir de nuestra mente, a partir de nuestras ideas y a partir de nuestras habilidades". (Elías González 82)

De ese taller entrevistamos a Alejandro, alumno de primer semestre de la maestra Patricia, quien es originario de la Ciudad de México y vive en la alcaldía Cuajimalpa. Tiene 20 años y es una persona a la que le gusta mucho el arte. Previamente a entrar a la escuela ya practicaba la artesanía, haciendo bisutería, como cuentas, pulseritas, entre otras cosas. Inició

haciendo "alambrismo"[17] al viajar por la República Mexicana, con tips que le iban pasando otras personas y que le recomendaron estudiar en la Escuela de Artesanías de Bellas Artes, cosa que hizo para aprender de manera más profunda la artesanía.

En esa época Alejandro también se dedicó a hacer arte plumario, con la ayuda de un amigo y como ya se mencionó, se ayudaba vendiendo su artesanía para poder viajar. Al darse cuenta de los cambios personales que iba experimentando al elaborar su trabajo considera que estar en la escuela le "ayuda a mejorar mi persona y reflejarlo en el arte". (Alejandro 12)

Su horario, siendo turno matutino, comienza a las 8 a. m. y termina a las 2 p. m. y, aunque hace una hora y media para transportarse de ida y otra hora y media para regresarse, comenta que se siente "fascinado" por estar en la escuela y "superó bastante mis expectativas" porque siente mucho el apoyo de sus compañeros, como de los maestros. (Alejandro 33)

Describiendo cómo es un día en la escuela menciona que "…llegamos con toda la actitud, …Pongo mis herramientas que voy a ocupar. Trato de tener ordenado mi lugar, aunque a veces pues… …eso se sale de control". (Alejandro 39)

Alejandro siempre trata de tener dos opciones de trabajo ya que depende de la dispo nibilidad del equipo. Descansa un poco para desayunar y regresa a trabajar aunque a veces pierde la noción del tiempo. El trabajo es primordialmente en la escuela ya que no es conveniente viajar con las herramientas por lo que los guarda en uno de los lockers del salón.

Su objetivo al finalizar la carrera era poner su propio taller pero ahora su inquietud es estudiar una segunda carrera, probablemente diseño gráfico o vitrales. (Alejandro 2024)

[17] Se refiere a la creación de objetos, esculturas o joyería a partir del alambre.



IMAGEN 20. Entrevista al alumno Alejandro, taller de joyería de la Escuela de Artesanías del INBAL. (Hirata 2024)

4.2.2.2. Taller de estampado de la Escuela de Artesanías del INBAL

El maestro Raymundo Guzmán Juárez es maestro del taller de estampado en el turno matutino, también es egresado de la Escuela de Artesanías del INBAL donde estudió estampado, anteriormente había estudiado artes en una de las Escuelas de Iniciación Artística de la misma institución, tiene experiencia previa como grabador, y aparte de su formación como artista visual, obtuvo una licenciatura en Docencia de las Artes.

El maestro tiene siete años dando clases en la escuela, y según comenta, cuando era estudiante descubrió que el estampado es una carrera muy noble, en la que con pocos elementos se pueden lograr cosas maravillosas, se requiere creatividad, disciplina y trabajo, no se necesita mucha inversión en equipo, el alumno puede ir vendiendo sus trabajos mientras estudia, y

además, se puede ver como artístico porque está cargado de elementos estéticos que complementan el dibujo, la escultura, la pintura.

Dada su formación como artista visual al entrar a estudiar estampado se dio cuenta que esta técnica le permitía representar, mediante la serigrafía o el batik, las imágenes que el creaba con otras técnicas, en formatos grandes, de una manera muy versátil, con color, con tintas, con superficies.

Para aprender el estampado se requiere trabajo, disciplina, concentración y mucho esfuerzo *pero el resultado se ve casi de inmediato*. En la escuela se han priorizado procesos largos, en la que a partir de generar una idea, se elaboran propuestas plásticas que se apliquen al estampado y que sea accesible por el precio, a mucha gente.

El maestro Raymundo hace notar que, en la Escuela de Artesanías, no existe un límite edad lo que permite que personas de mayor edad y personas muy jóvenes convivan, lo que es un complemento ya que las personas de experiencia contagiando a los jóvenes la disciplina, el gusto por hacer, la calma, la paciencia, mientras que el joven inyecta su vitalidad, las ganas por hacer.

También recalca que no se tiene que ser un extraordinario dibujante o un virtuoso de las artes, con que se tenga la intención, el gusto, la disciplina, el trabajo, la paciencia, el hambre de aprender, se pueden lograr cosas maravillosas.

Al momento de realizar la entrevista[18], el maestro Raymundo tenía dos grupos, en horario de 8 a. m. a 12 p. m. (11 personas) y de 12 a 2 p. m. (12 personas), en ciertos lapsos, sus grupos se "empalman" pero el maestro hacer notar lo positivo de que alumnos de diferentes niveles convivan, ya que se establece una relación entre los más avanzados con aquellos que

[18] Las entrevistas en la Escuela de Artesanías del INBAL se realizaron el 10 de diciembre de 2024.

apenas están comenzando y, hay una colaboración, un diálogo y relación de taller en la que se apoyan, se preguntan dudas y los más avanzados instruyen en ciertos aspectos. Hay una relación de taller que es en esencia, la convivencia, el trabajo en equipo y la colaboración entre todos, y no la competencia, es algo que el maestro no ha encontrado más que en esta escuela. Ese espíritu colaborativo se refleja también cuando un compañero consigue un material, ya que lo comparte con los demás, quienes cooperan con el gasto.

En este taller se llevan a cabo de 5 a 6 prácticas por semestre, cada práctica relacionada a una técnica específica. La dinámica es primero investigar en relación al tema que se va a trabajar, los alumnos exponen lo que investigaron, el maestro también hace su exposición y dialogan respecto a la información que se encontró respecto al tema. Para los trabajos a realizar la artesanía, el arte y el diseño son sus ejes fundamentales.

Posteriormente, se hace una práctica demostrativa de cómo se se trabaja el material, las herramientas y tintas que se van a utilizar, sobre qué soporte, en dónde se va a trabajar. El taller tiene una estructura muy definida en la que en cada área tiene una función (lavado, corte, estampado, batik). El alumno sabe lo que tiene que hacer por día a partir de una guía que el maestro proporciona al alumno, quien está al pendiente y trata de dar una atención personalizada ya que cada alumno es diferente, en ese sentido el maestro trata de equilibrar, decidiendo a quién exigirle más o a quién apoyar más dependiendo de las necesidades de cada quién y de la técnica utilizada.

Cada práctica dura aproximadamente un mes, y al final de cada práctica se realiza la evaluación que consiste en una autoevaluación individual para saber en qué nivel piensan los alumnos que están, se hace una evaluación grupal y el maestro les envía un documento desglosado indicando el por qué tienen determinada calificación. El maestro lleva un expediente diario por

persona de lo que ellos realizan, incluso en lo anímico ya que se preocupa por su bienestar emocional y que su trabajo refleje lo mejor que el alumno puede dar.



IMAGEN 21. Entrevista al Mtro. Raymundo Guzmán Juárez, taller de estampado de la Escuela de Artesanías del INBAL. (Hirata 2024)

Todo converge alrededor del taller y se trata de hacer que éste sea un lugar seguro, que fomente la convivencia y tener un lugar donde te sientas bien.

En el caso del estampado, la disciplina no se hereda como tradición familiar, como es el caso de otras artesanías, la mayoría se dedica por gusto, porque quiere aprender. El objetivo de la escuela es que se preserven las técnicas y la escuela es muy libre respecto a la propuesta, técnica, temática, no limita respecto a lo que el alumno quiere hacer. (Guzmán Juárez 2024)

4.2.2.3. Taller de textiles de la Escuela de Artesanías del INBAL

De este taller se entrevistó a las dos maestras del turno matutino, la maestra María Beatriz Rodriguez Márquez y la maestra Blanca Margarita Sánchez Torres, ambas originarias de la Ciudad de México y con 14 y 24 años de trabajar en la Escuela de Artesanías del INBAL.

En este taller de textiles se trabajan diferentes técnicas como la técnica del sarape, el repaso seguido, utilizándose principalmente el telar colonial[19] y utilizando como material la lana y los lienzos de algodón.

Durante los seis semestres que dura la carrera, se ven aproximadamente tres técnicas por semestre, variando el tiempo que se requiere de acuerdo a su complejidad.

La maestras también son egresadas de la escuela aunque ya tenían conocimientos previos relacionados a los textiles, en el caso de la maestra María Beatriz, de bordado y tejido, y en cuanto a la maestra Blanca Margarita, tenía principios de bordado y tejido por parte de su abuelita y posteriormente estudió en talleres del IMSS donde aprendió la elaboración de tapiz y alfombra.

El cupo de alumnos depende del número de telares disponible por año, que es de 17, por lo que al trabajar mancomunadamente las maestras, hay alumnos de los dos grupos, que pueden ser de semestres diferentes. Para cada grupo se aceptan solamente siete alumnos por maestra.

Para el trabajo durante el curso, se les entrega al principio un programa y se les explica en lo que va a consistir el curso, ellas mencionan la importancia de otros cursos que los alumnos deben tomar como parte de su

[19] Se les llama colonial por ser la época en la que llegan los telares a México, también se les llama telar de chicote, de marco o de pedales.

carrera como son los teóricos, los metodológicos, los artísticos y los laboratorios.

Para el aprendizajes de las técnicas, se hace primero una introducción teórica, dado que trabajan principalmente en el telar colonial, se les explica la secuencia numérica para graficar y crear las figuras, los alumnos pueden venir con experiencia previa sobre los textiles o sin ningún tipo de conocimiento. Como en el caso del taller de estampado la edad de los alumnos puede variar, las maestras comentan que en estos momentos tienen un chico de 15 años, que recién terminó la secundaria, y una señora de 60 años. La mayoria de los alumnos del taller son mujeres.

Lo que buscan las maestras en sus clases es que los alumnos comprendan las técnicas para que ellos puedan en el futuro emplearse como talleristas, docentes, productores. Les interesa que "le agarren el gusto" y entiendan "que sí se puede vivir de ésto", que sean pacientes y enfocados. Se enseñan las técnicas pero la iconografía es la que aportan los alumnos pero no utilizan las que son originarias de un determinado lugar. (Sánchez Torres 83)

De los alumnos que han egresado algunos han formado cooperativas, alguna se dedica a teñir, o a técnicas como tapiz, gobelino o alfombra. También está el caso de una artista plástica que expone obras utilizando las técnicas del taller. Las aplicaciones del textil son muy variadas.

Entre los alumnos, la mayoría son de la Ciudad de México aunque algunos han venido de otros estados y otros del extranjero. Los alumnos de comunidades originarias son pocos. Entre sus experiencias como maestras mencionan que algo satisfactorio cuando exalumnos acuden a ellas para pedirles apoyo. Algo que mencionan es que trabajan en equipo y que las relaciones interpersonales son positivas. Respecto al futuro de esta

artesanía mencionan que hay un boom porque el gobierno está apoyando mucho las artesanías. (Rodriguez Márquez y Sánchez Torres 2024)



IMAGEN 22. Entrevista a las Mtras. María Beatriz Rodriguez Márquez y Blanca Margarita Sánchez Torres, taller de textiles de la Escuela de Artesanías del INBAL. (Hirata 2024)

4.3. Modelo pedagógico del aprendizaje artesanal

4.3.1. Saberes relacionados al aprendizaje de las artesanías

Ya se mencionó en el capitulo 1 que el *saber* se refiere a la acción de "adquirir conocimiento de algo", es decir, *sabemos en la medida en que conocemos*. (definición.de 2024)

En relación al aprendizaje de las artesanías, partimos de su definición compleja, de la que se identifican algunas características específicas referidos a su naturaleza y que son parte de ese proceso:

- Es una forma de arte tradicional
- Es una forma de trabajo manual
- Realizado individualmente o en una unidad familiar
- Transmitido por tradición de padres a hijos
- Los objetos artesanales son de una variada calidad y maestría.
- Utilizando materiales de la región o de recursos sostenibles
- Cubren necesidades concretas de los compradores.
- Uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario o implemento de trabajo.
- Reflejan valores simbólicos e ideológicos de la cultura local.
  (ver tabla 3, apartado 1.3.4)

El aprendizaje artesanal requeriría la adquisición de los saberes práctico, artesanal y tácito (ver capítulo 1).

En primer lugar, se requiere un saber práctico y no teórico ya que la naturaleza de la artesanía se orienta a la resolución de necesidades concretas de la gente, a partir de la elaboración de objetos hechos con las manos y que cumplen una función específica (doméstica, ceremonial, de ornato, vestimenta o instrumento de trabajo).

Como se menciona en el capítulo 1, Pamela Smith plantea que en la Grecia aristotélica existían tres tipos de conocimiento: (1) episteme, (2) praxis y (3) techné. La *techné*, era el conocimiento de las cosas fabricadas o manufacturadas, involucraba el trabajo corporal, era un conocimiento básico de cómo hacer las cosas y ser productivo. (Smith 17)

Desde esa época la techné adquirió un carácter práctico y la artesanía fue una de las actividades que se caracterizó por transformar la naturaleza (la

physis), aunque en cierto momento, su saber ya no se consideró un verdadero saber, sino una repetición rutinaria instalada en una tradición que no buscaba la causa de las cosas y, se había convertido en un sistema de habilidades prácticas que no conducían a la innovación. (Olabuenaga 6)

En segundo lugar, aunque el conocimiento del artesano adolece de la capacidad de explicación causal o de teorización el saber artesanal se fundamenta en el *saber hacer*, y esto implica una experiencia corporal que requiere el uso de las manos, pero también de los sentidos, el cuerpo, la conciencia, las emociones y la memoria. El saber artesanal se vuelve una actividad mucho más compleja que el sólo manejo de las manos en la medida en que su practicante desarrolla sus capacidades a un nivel de maestría. En cuanto a la reticencia en dar explicaciones causales, el artesano suele ser una persona de pocas palabras y muchas veces con una baja escolaridad, pero eso no significa que pueda reflexionar de una manera profunda respecto a su trabajo y pueda hacer aportaciones muy valiosas tanto en lo creativo como en lo técnico como lo podemos comprobar en la entrevista realizada al maestro Octavio Torres (ver el apartado 4.2.1.3).

Por último, respecto al saber tácito definido por Polanyi (1967) como un conocimiento que no podemos comunicar ni determinar y el cual se refiere *al saber no racional, no proposicional, no consciente y no exacto* podemos considerar que el saber del artesano cubre esas características sin demérito de su saber. En la dicotomía del pensar y el hacer, Lara Schrijver (10) plantea una perspectiva basada en el desarrollo de habilidades (skill-based perspective) en la que la ejecución real y la práctica de larga duración permiten desarrollar un conocimiento encarnado (*embodied knowledge*), que Polanyi denomina *esfuerzo inteligente* (*intelligent effort*). La naturaleza acumulativa del conocimiento que se construye a través de la repetición, plantea la existencia de diversas etapas de adquisición de ese conocimiento

y el desarrollo de habilidades prácticas, y, por lo tanto, la existencia de diferentes niveles de expertise o pericia, que pasa desde un nivel básico hasta que la automatización permite enfocarse en el perfeccionamiento de la actividad, en este caso artesanal. (Schrijver 11)

La artesanía es una actividad que requiere un período de aprendizaje y práctica hasta lograr un nivel de habilidad y/o maestría que le permita al artesano poder vivir de su actividad. El estudio del aprendizaje artesanal desde la perspectiva de su saber práctico, saber artesanal y saber tácito pueden explicar de una manera más completa y comprensible este fenómeno.

4.3.2. Teorías educativas

4.3.2.1. Algunos modelos de aprendizaje artesanal

Entre algunos textos encontrados que identifican modelos educativos para sustentar el aprendizaje de la artesanía tenenos *Didáctica de la Educación Especial* de Francisco Salvador Mata (1999), quien dedica un apartado específico a la educación artesanal. Este modelo deriva de una analogía con el modelo tradicional de aprendizaje de oficios y se centra en la figura del *aprendiz artesanal*.

Según este modelo, el aprendizaje cognitivo[20] se desarrolla a través de la *experiencia guiada* y para que el aprendizaje alcance la *maestría*, se deben poseer habilidades de autocontrol y autocorrección, así como la capacidad de integrar las habilidades y el conocimiento conceptual requeridos.

[20] Este modelo está basado en el modelo de aprendizaje de oficios, pero con algunas diferencias importantes: (1) el método utilizado, cuyo objetivo es enseñar los procesos que los expertos siguen para realizar tareas complejas, y (2) la experiencia guiada, que se centra en las habilidades y procesos cognitivos y metacognitivos, más que en las habilidades físicas.

Para ello se toman en consideración tres elementos:

e) *La observación,* que ayuda al alumno a elaborar un modelo conceptual de la tarea o del proceso que hay que desarrollar, antes de intentar ponerlo en práctica.
f) *La reflexión*, que es un proceso en el que se compara la actuación del alumno con la de un experto, tanto a nivel macro como micro-estructural de la tarea y, cuyo resultado ayuda a detectar las dificultades y adaptarse progresivamente hasta alcanzar la "maestría" (dominio de la habilidad).
g) El *contexto social* en que se desarrolla el aprendizaje. El aprendizaje de un oficio se inserta en una subcultura, en la que casi todos sus miembros participan en las habilidades que son objeto de aprendizaje, y por lo tanto, los aprendices tienen siempre disponible el acceso al modelo que se pone en práctica. (Mata 79)

Para la aplicación del modelo, la actuación del maestro y el alumno se estructuran en tres fases:

1ª Fase. Presentación de actuaciones modélicas (*modeling*), en la que el alumno observa repetidamente al maestro, quien ejecuta, como un modelo imitable y fácilmente observable, los procesos esenciales de la habilidad en cuestión. El alumno puede observar y construir un modelo conceptual de los procesos requeridos para cumplimentar la tarea.
2ª Fase. Práctica guiada (*coaching*). El alumno intenta ejecutar los procesos con la guía y ayuda del maestro. Este observa al alumno mientras realiza una tarea y le ofrece el apoyo y esfuerzo o, nuevas tareas. El objetivo de este refuerzo es que la actuación del alumno sea lo más semejante posible a la del experto.
En esta fase se introduce *el andamiaje* (*scaffolding*). Este término se refiere al apoyo que presta el maestro al alumno para realizar una tarea. La ayuda puede consistir en una sugerencia, un recuerdo o algo material (por ejemplo, una ficha de instrucciones). El andamiaje implica que el maestro realice parte de la tarea que el alumno no puede ejecutar por sí solo
3ª Fase. Retirada progresiva del apoyo (*fading*). A medida que el aprendizaje va dominando las habilidades esenciales, el maestro reduce su intervención (o la suprime), ofreciendo al aprendiz solo sugerencias limitadas y refuerzo,

> mientras este practica, aproximándose gradualmente a una ejecución optima de la habilidad. El maestro ayuda al aprendiz a desarrollar habilidades de auto-reflexión, auto-corrección y auto-control (*monitoring*).
> (Mata 80)

4.3.2.2. Teoría sociocultural de Lev Vygotsky

Para los fines de este trabajo, se han identificado tres teorías del aprendizaje que muestran de manera fehaciente las características y condiciones en las que se lleva a cabo el aprendizaje artesanal. El propósito es ubicar cómo los artesanos aprenden dentro de cada modelo.

La primera teoría que se presenta es la teoría sociocultural de Lev Vygotsky, psicólogo soviético, nacido en Orsha (actual Bielorrusia), que se centra en el aprendizaje gradual a través de la interacción social, destacando la importancia del entorno social, el papel del lenguaje en el desarrollo cognitivo y la *zona de desarrollo próximo*, donde se encuentra la brecha entre el conocimiento actual y el potencial. La zona de desarrollo próximo se refiere a la distancia entre las habilidades actuales del niño y su potencial de desarrollo. Esta brecha puede ser cubierta con la ayuda de adultos o compañeros más competentes que brindan apoyo y guía para que el niño pueda alcanzar nuevos niveles de aprendizaje.

Esta teoría resalta tres aspectos a considerar:

a) *Aprendizaje colaborativo y recíproco.* El aprendizaje se potencia cuando los individuos trabajan juntos, intercambian ideas y se apoyan mutuamente. A través de la interacción social con compañeros más avanzados o adultos, los niños tienen la oportunidad de construir conocimiento de manera conjunta y beneficiarse de diferentes perspectivas.
b) *Entorno social de aprendizaje.* El contexto en el que se desarrolla el niño, incluidas las interacciones con otras personas, influye en su proceso de desarrollo y adquisición de conocimientos. Los adultos y compañeros

desempeñan un papel activo como guías y facilitadores del aprendizaje, proporcionando apoyo y orientación para que los niños puedan avanzar en su zona de desarrollo próximo.

c) *Papel del lenguaje en el desarrollo cognitivo.* A través del uso del lenguaje, los niños pueden organizar su pensamiento, compartir y construir conocimiento con otros. Los adultos y compañeros son clave en este proceso, ya que a través de la comunicación verbal y el diálogo, ayudan a los niños a internalizar conceptos y a desarrollar un mayor nivel de pensamiento abstracto.
(Durán 2024)

Si bien la propuesta de Vytgotsky se plantea en términos del desarrollo psicológico del niño (psicología desarrollista) y el desarrollo de su capacidad cognitiva (constructivismo social), planteado como parte de un modelo de aprendizaje del oficio (ver apartado 4.3.2.1) podemos notar que los conceptos fundamentales de su teoría, como el aprendizaje gradual a través de la interacción social, la importancia del entorno social y el papel del lenguaje en el proceso de aprendizaje son aplicables al aprendizaje artesanal.

Asimismo, podríamos decir que el concepto de la *zona de desarrollo próximo*, podría ser aplicable al aprendizaje de una nueva habilidad artesanal a partir de una habilidad y adquirida, y, dirigida por el maestro artesano o apoyada por compañeros competentes del grupo de aprendizaje.

4.3.2.3. Teoría del aprendizaje social de Albert Bandura

Otra teoría que podría tener una influencia importante en la comprensión del proceso de aprendizaje artesanal es la *teoría del aprendizaje social* del canadiense Albert Bandura, quien en los años 60 desarrolló su teoría basada en la premisa de que las personas no solo aprenden de la experiencia

directa, sino también mediante la observación y la emulación de modelos sociales relevantes.

En su libro *Social Learning Theory*, Bandura (1971) plantea cuatro principios:

1. *Atención***.** Para aprender de los demás debemos centrar nuestra atención en los detalles relevantes del comportamiento que estamos observando.
2. *Retención.* Implica la capacidad de recordar lo que hemos observado.
3. *Reproducción.* Es la capacidad de reproducir el comportamiento o la habilidad que hemos aprendido al observar a otros.
4. *Motivación.* Las personas están más dispuestas a aprender y poner en práctica lo que han observado cuando perciben un beneficio o una recompensa asociados a ese aprendizaje. (De la Torre 2025)

En el aprendizaje artesanal, podemos notar que el aprendizaje no es sólo una experiencia individual del que aprende sino que es fundamental la observación y emulación de un modelo, que en este caso es el maestro artesano. La transmisión de la instrucción es predominantemente oral pero la demostración es importante, y el aprendiz pone atención y observa todo lo relacionado al momento del aprendizaje, pero además, en el modelado el aprendiz aprende no sólo del maestro artesano sino también de sus compañeros de grupo mediante la interacción social. La observación de cómo otros resuelven problemas puede ser una forma efectiva de aprender estrategias de resolución de problemas.

4.3.2.4. Aprendizaje situado

Por último, el modelo del *aprendizaje situado* tiene como referente principal la Teoría Sociocultural de Vygotsky y conceptos como *aprendizaje situado*, *comunidades de práctica* y *participación periférica legítima*, que aparecen en las obras de Jean Lave y Ettiene Wegner a principios de los 90, así como

con el *aprendizaje cognitivo* o *aprendizaje artesanal*, mencionado en el apartado 4.3.2.1 y propuesto por Barbara Rogoff. En nuestro país una de las investigadoras que ha escrito sobre el tema es la Dra. Frida Diaz Barriga Arceo (2006), quien ha planteado el concepto de la *enseñanza situada*.

Esta propuesta señala que aprender depende de la actividad, del contexto y la cultura en que se produce, se basa en una situación real y concreta, y tiene como objetivo que los alumnos resuelvan problemas de situaciones cotidianas**.** Como ya se mencionó, el contexto social en el que se da la actividad es un componente clave para que los estudiantes adquieran habilidades y competencias, pero también lo es la cooperación y el trabajo en equipo, así como el uso de métodos analíticos en colaboración.

Según la *Universidad Internacional de Valencia* algunas características del aprendizaje situado son:

- *El aprendizaje es social**.*** Se produce en función de la cultura en que se desarrolla y de la situación que se plantea. Además, se enriquece con prácticas junto a otros y con los recursos que se comparten.
- *El aprendizaje es contextual**.*** Aprender está influido por el entorno, la cultura y la actividad en que se desarrolla.
- *La enseñanza debe basarse en prácticas auténticas.* La mejor forma de aprender se cimenta en actividades sociales y compartidas por los estudiantes.
- *Los padres y profesores son guías del proceso* y ayudan al hijo y estudiante a crear las soluciones adecuadas a las situaciones que se plantean.
  (Universidad Internacional de Valencia 2023)

Asimismo, la investigadora Yesenia Chávez Vázquez plantea que el aprendizaje situado se realiza en cuatro fases:

1. *Partir de la realidad**.*** Debe relacionarse el contenido que se quiere enseñar con la vida cotidiana y las experiencias del alumno.
2. *Análisis de reflexión**.*** El estudiante debe leer acerca del tema propuesto y formarse en él. A continuación, el profesor le hace preguntas que sirven

como detonantes, les plantea cuestiones que le hacen reflexionar y estimulan su capacidad cognitiva**.**

3. *Resolución en común.* Los alumnos deben usar los conocimientos adquiridos en las dos fases anteriores para solucionar una práctica concreta. Además, tienen que hacerlo en común, intercambiando opiniones y puntos de vista. Todo bajo la supervisión del docente.
4. *Comunicación de lo asimilado*. Los estudiantes transmiten a otros lo que han aprendido.
   (Chávez 2020)

En cuanto a de qué manera aplicamos este modelo, tenemos:

- *Aprendizaje basado en proyectos*. Se plantea una situación real que necesita ser resuelta. Para ello, los estudiantes tienen que trabajar de forma colaborativa buscando información y creando propuestas para resolver esa circunstancia.
- *Aprendizaje basado en problemas.* En este caso, no se pide a los alumnos organizar un proyecto. Los profesores les plantean una problemática y se les pide que propongan soluciones apoyándose en competencias definidas previamente.
- *Aprendizaje basado en el análisis de casos.* Consiste en proponer a los alumnos problemas concretos de la vida cotidiana. Estos deben analizarlos, estudiarlos y resolverlos de forma efectiva. Asimismo, tienen que hacerlo a través de la reflexión y el trabajo colaborativo.
- *Aprendizaje basado en el servicio a la comunidad.* Para implementar esta estrategia hay que crear un proyecto algo más complejo. Se deben combinar procesos de aprendizaje con otros de servicio a la comunidad.
  (Diaz Barriga Arceo 2006, Universidad Internacional de Valencia 2023)

Al plantearse el aprendizaje artesanal, sobre todo el tradicional, en términos de situaciones reales de trabajo, o por lo menos, de aplicabilidad, podemos considerar que éste se lleva a cabo como un aprendizaje situado ya que en las diferentes actividades realizadas por los aprendices se atienden

problemas concretos como elaborar ciertas piezas o pintar ciertos colores y, de esa manera, aprender la tarea artesanal.

4.3.3. Taxonomía de Bloom

Un análisis pedagógico del proceso de aprendizaje artesanal requiere identificar las habilidades de pensamiento requeridos mediante la Taxonomia de Bloom. Dicha taxonomía fue desarrollada originalmente como una taxonomía de dominios del aprendizaje[21] en los años 50 por el Dr. Benjamin Bloom, profesor de la Universidad de Chicago, y posteriormente, revisada en los años 90 por Lorin Anderson y David R. Krathwohl, antiguos alumnos de Bloom, y publicada en 2001. Esta taxonomía *revisada* es la utilizada actualmente para analizar los objetivos de aprendizaje en las instituciones educativas a partir de dos dimensiones: *conocimiento* y *proceso cognitivo*. La dimensión del conocimiento abarcando los conocimientos *factual, conceptual, procedimental* y *metacognitivo*; mientras que la dimensión del proceso cognitivo abarcando procesos como *recordar, comprender, aplicar, analizar, evaluar* y *crear*.

A través de esta taxonomía podemos especificar de manera más clara qué conocimientos y procesos de pueden aplicar durante el aprendizaje artesanal como podemos ver en la tabla 23.

Se trata de un ejercicio único que nos permite, como ya dijimos, reconocer y diferenciar entre conocimientos y procesos artesanales, aunque cabe aclarar que, debido a la complejidad del tema y la diversidad de practicantes artesanales, pueden variar ampliamente entre un artesano y otro.

[21] Los dominios de aprendizaje son una herramienta pedagógica que clasifica los objetivos de aprendizaje en función de su complejidad y especificidad. Los dominios de aprendizaje son tres: Cognitivo, Afectivo y Psicomotor.

		CONOCIMIENTO			
		Factual	Conceptual	Procedimental	Metacognitivo
PROCESOS COGNITIVOS	Recordar	•	•	•	•
	Comprender	•	•	•	
	Aplicar	•	•	•	•
	Analizar	•	•	•	
	Evaluar	•	•	•	
	Crear	•	•	•	•

TABLA 23. Identificación de los conocimientos y procesos aplicados durante el aprendizaje artesanal de acuerdo con la taxonomía revisada de Bloom (Krathwhol 2002).

Debido al predominio de los saberes práctico, artesanal y tácito, los conocimientos factual y procedimental, así como los procesos recordar, comprender y aplicar son los más utilizables, los conocimientos y procesos más abstractos son empleados por los artesanos que poseen un nivel de desarrollo más alto y con capacidad de reflexión más profunda, aunque un conocimiento metacognitivo, que implica una conciencia de la comprensión, el análisis o la evaluación del aprendizaje artesanal no es muy común, dada la naturaleza del trabajo artesanal que no requiere de tal nivel de especulación intelectual.

4.3.4. Innovación artesanal y aprendizaje transdisciplinario

Respecto a la capacidad de ser creativos e innovar durante el trabajo artesanal, cabe acotar dicha posibilidad ya que se pueden proponer soluciones formales o técnicas, pero estarán limitadas por la representación

mental que los demás tengan de determinado objeto, por ejemplo, la creatividad o innovación de una cazuela de barro estará limitado por la noción de la forma, función o significado que dicha olla representa y, fuera de la cual dicho objeto dejaría de ser considerado como tal y no sería aceptado.

Por lo tanto la creatividad artesanal está presente durante todo el proceso de trabajo, y del aprendizaje, adaptando de manera libre la forma, la función o las soluciones de material o producción pero sin que sobrepase el límite anteriormente indicado.

El ambiente en el aprendizaje tradicional familiar suele ser más restringido para los niveles iniciales, que tienen que hacer tareas repetitivas sin margen de innovar y que generalmente realizan los miembros más jóvenes de la familia, mientras que los miembros más avanzados (en edad y habilidad), y particularmente los varones, son los que tienen mayor libertad de creación e innovación. El aprendizaje tradicional familiar se realiza como *trabajo*, es decir, en condiciones *reales* de producción de la artesanía y con la intención de cometer el menor número de errores ya que eso implica la repetición de las piezas.

En ambientes más escolarizados (formales o institucionales), se suele trabajar de manera más libre y relajada, sin la presión de cometer errores ya que, en ese caso, no habría necesidad de repetir la pieza sino que estos errores formarían parte de la evaluación y, por lo tanto, del aprendizaje del alumno.

Dada la complejidad del tema artesanía, su comprensión y su aprendizaje requieren el reconocimiento de las diferentes interpretaciones y situaciones en los que se puede ver envuelto un artesano al producir su objeto, por ejemplo, considerando la artesanía desde una semiosfera tradicional hasta una semiosfera innovadora.

Según Suárez Martín "…la artesanía era tradicional porque representaba una realidad productiva identitaria, no solo con el territorio, sin también con la herencia que se debía preservar". Sin embargo, el panorama de la artesanía en nuestro país es, como ya se mencionó, mucho más complejo y multidimensional. (Suárez Martín 165)

Más allá de la artesanía tradicional, habría que considerar, para las diferentes posibilidades de las artesanías, qué modelos de aprendizaje hay disponibles o pueden haber en el futuro.

La pregunta importante es ¿para aprender la artesanía se requiere un modelo de aprendizaje en particular?, y la siguiente sería ¿pueden haber una propuesta mejor?

Una alternativa interesante es el artículo de Antonio Suárez Martín, quien en su artículo *Semiótica de la transversalidad para una formación contemporánea en la artesanía* nos da a conocer, desde su realidad europea, que la educación artesanal en España se lleva a cabo en las escuelas de arte, los centros de formación profesionales y las facultades universitarias. Desde una perspectiva escolar, y a partir del cambio de paradigma de la sociedad actual, plantea que todos los sectores productivos necesitan reinventarse, tomando en cuenta las condiciones del planeta, en la que van surgiendo señales de un ADN artesanal que considere la digilitalización de los procesos productivos, la búsqueda de la singularidad y la excelencia, el diseño como base para la contemporaneidad, o la sostenibilidad e identidad territorial. (Suárez Martín 2021)

Su propuesta educativa propone un curriculum flexible y adaptativo, con materias transversales en los programas educativos, en la que se forme al alumno con un conocimiento divergente para atender diferentes contextos y se reformule la producción para orientarla a nuevos valores relacionados

con el alma de los objetos, con la esencia de la actividad artesanal y con su significado semántico más intrínseco.

Se trata de que en una artesanía tan diversa como la actual, la transversalidad pueda ser común siempre que, desde una visión crítica y constructiva, pueda adaptarse a las circunstancias concretas de cada tipología o de cada productor. (Suárez Martín 163)

La idea de la transversalidad también se presenta en el artículo de Pérez Luna titulado *Transdisciplina y educación,* en el que la transversalidad es un elemento básico para el diálogo de saberes. Para ello es necesario partir de un concepto ordenador del razonamiento teórico que permita explicar los conceptos desde una lógica de sentido que permita definir lo posible de ser pensado y no se reduzca el pensar solo a lo ya teorizado. La *transmetodología* se convierte en ese concepto ordenador en la relación educación-transdisciplina, en la que los conceptos y las categorías se convierten en los organizadores de la reflexión cuando se produce el conocimiento. (Pérez Luna et al 2012)

La realidad es definida como *múltiple y compleja*, y se asume más allá de lo constituido a partir de las opciones de explicaciones teóricas que surgen en el proceso de la trasversalidad. La realidad no es estática sino que se desplaza en su propio movimiento histórico.

Lo transdisciplinario, desde un enfoque educativo, no se restringe a los disciplinar y concibe el saber como una manera de pensar lo real desde la totalidad.

La transmetodología como concepto ordenador permite pensar la realidad desde otros ángulos y es el elemento que permite el acercamiento a la realidad desde lo diverso. Este proceso se da en el *diálogo de saberes*, donde se presenta la relación sentidos subjetivos - saberes en constitución. El

razonar teórico durante este proceso nos lleva a los *trans saberes*, que son las reconstrucciones mentales de una realidad compleja y multidimensional.

Lo transmetodológico es el fundamento para un nuevo modo de pensar y crear frente a los problemas de la realidad, su método va más allá de la estructura por pasos hacia un enfoque epistemológico de un cruce transversal de saberes, en un ejercicio crítico desde una realidad en movimiento que no está acabada. (Pérez Luna et al 16)

El saber desde la transdisciplina es una conjunción entre el saber institucional y escolarizado, y el saber "irregular" o "extra académico" que nos lleva a una sinergia de saberes plurales, abiertos, creativos, móviles y flexibles, la transdisciplina también incorpora los *saberes subestimados*.

Lo transdisciplinario implica un pensar diverso y heterogéneo. No se trata de un acopio de saberes ordenados para integrar una visión más totalizante que deja incólumes a los saberes heredados sino la de un saber nuevo (ontocreatividad). Ugas define este concepto como:

> Proceso-producto para pensar los saberes en su devenir, ya que por la vía de la acción socio-histórica configuran un presente por la constatación que epocalmente los valida. Así, la explicación de un saber es superado por lo real mismo en su devenir; ergo la ontocreatividad es pensar el futuro como un presente con devenir. (Ugas 138)

La pedagogía transdisciplinar no busca descartar los saberes o pareceres. Sino configurarlos en trans saberes, sinérgicos, en una relación armoniosa y de cooperación. Se busca impulsar en el aula y fuera de ella el diálogo de los participantes (estudiantes, docentes, comunidad) para crear una nueva relación que permita la discusión del saber académico y el saber popular, y encontrar una nueva forma de explicar los problemas. Se apuntala así una idea de la formación que toma en cuenta el saber mismo, la conformación de valores y el goce de aprender.

4.3.5. Hacia un modelo de aprendizaje artesanal

A continuación, se presentan a manera de síntesis los diverentes elementos presentados a lo largo de este capítulo y agrupados en un modelo que nos permita entender mejor el proceso de aprendizaje artesanal.

Definimos antes que nada, el término *aprendizaje* como un proceso de adquisición de conocimientos, habilidades, valores y actitudes, posibilitado mediante el estudio, la enseñanza o la experiencia. De esta definición es importante recalcar que una de las formas de aprender es a través de la experiencia. (definicion.de 2025)

La propuesta que se presenta se basa en el modelo de comunicación de Jakobson (1986) ya que se considera que el proceso de enseñanza-aprendizaje es un proceso comunicativo como cualquier acto humano que implique la transmisión de ideas entre las personas.

Para el caso del aprendizaje de las artesanías el *destinador* es, antes que nada el maestro artesanal y el *destinatario* es el aprendiz artesanal. El *mensaje* sería la transmisión de un saber artesanal, y el contexto, llamado en otros momentos *referente*, es a lo que se refiere dicho mensaje. La comunicación entre destinador y destinatario se establece a través de un *contacto* y un *código* entre ambos, el contacto, medio o *canal*, es la vinculación sensorial que se da través de los sentidos, principalmente la vista, el oído y el tacto, y el código es el conjunto de elementos de un lenguaje que poseen tanto el maestro como el aprendiz, que en la medida en que es común a ambos, posibilita el aprendizaje artesanal (ver apartado 3.3.1).

Los elementos del modelo de aprendizaje propuesto son los siguientes:

1.Maestro artesanal. Es el destinador del mensaje educativo, el cual tiende a ser una persona experimentada y con un nivel de pericia en el tema

artesanal que enseña. Podría ubicarse a partir de la tipología de artesanos mencionados en el capítulo anterior y que sería: (1) artesanos de los pueblos originarios, (2) artesanos tradicionales, (3) artesanos urbanos, (4) artesanos artistas y (5) artesanos innovadores (ver apartado 3.1.2).

2.Aprendiz artesanal. Es el destinatario del mensaje educativo, tiende a ser una persona de menor edad que el maestro o por lo menos con menor experiencia y conocimiento en el tema que se quiere aprender. Dependiendo de su tipología podría ser un familiar del maestro artesanal (artesano tradicional) o no (artesano urbano u otros). El aprendiz aprende la artesanía a través de la práctica.

3.Lección artesanal. Se realiza la transmisión de saberes (práctico, artesanal o tácito) y en la medida en que estos saberes se vinculan transversalmente, en convierten en trans saberes (Pérez Luna et al 2012). La lección artesanal se realiza a través de una exposición oral y, en ocasiones, mediante una demostración por parte del maestro, y posteriormente, la práctica por parte del aprendiz. Dependiendo si la lección se realiza como aprendizaje tradicional o institucional, sus características varían y, en el caso de este último, su impartición se vuelve más compleja y sofisticada.

4a. Objeto artesanal original. Es el objeto que elabora el maestro artesano y que sirve como muestra al aprendiz para que éste elabore su pieza.

4b. Objeto semiótico. Es el objeto mental que sirve como representación del objeto real con la finalidad de construir sentido en el perceptor. En un caso ideal, el objeto mental del aprendiz artesanal debe coincidir lo más posible con el objeto mental del maestro para facilitar la transmisión del saber.

4c. Objeto artesanal réplica. Es el objeto elaborado por el aprendiz, que tiende a imitar al objeto original, aunque dentro de ciertos rangos de variación de acuerdo con su creatividad, siempre y cuando el objeto conserve las características que le permita ser considerado como tal.

4d. Objeto artesanal nuevo. Es el objeto elaborado por el aprendiz, que debido a una solución innovativa, presenta características que le permitan ser considerado un objeto nuevo y no una imitación.

5. Canal sensitivo-perceptivo. Son los canales físicos del aprendiz que le permiten recibir el mensaje educativo de la lección y, que el aprendizaje se capte con el cuerpo y no sólo con la mente.

6. Comunicación. Los tipos que se pueden dar durante el proceso de aprendizaje artesanal son intrapersonal (interna a la persona), interpersonal (entre personas) y grupal (grupo cerrado de personas).

7. Valor. Son los valores inherentes al objeto semiótico que le permiten ser apreciadas por su uso, sus características estético-simbólicas y su cambio.

8. Cognición. Según la taxonomía revisada de Bloom (Krathwohl 2002) los cuatro tipos de conocimientos presentes en el proceso educativo son el factual, el conceptual, el procedimental y el metacognitivo, y los procesos cognitivos son el recordar, el comprender, el aplicar, el analizar, el evaluar y el crear. Los conocimientos y procesos en el proceso de aprendizaje artesanal pueden variar de acuerdo con las capacidades cognitivas del aprendiz y el tipo y nivel de artesanía que se trabaje.

La conjunción de los aspectos comunicativos, cognitivos y de valor con relación al objeto semiótico pueden permitir la semiosis, es decir, la creación de significado en el aprendiz, o lo que llamaríamos hoy en día *aprendizaje significativo*. Esta semiosis se daría en condiciones ideales, y a un nivel de reflexión profunda que permita ese discernimiento, lo cual no sería común dada la naturaleza más práctica y no teórica del aprendizaje artesanal.

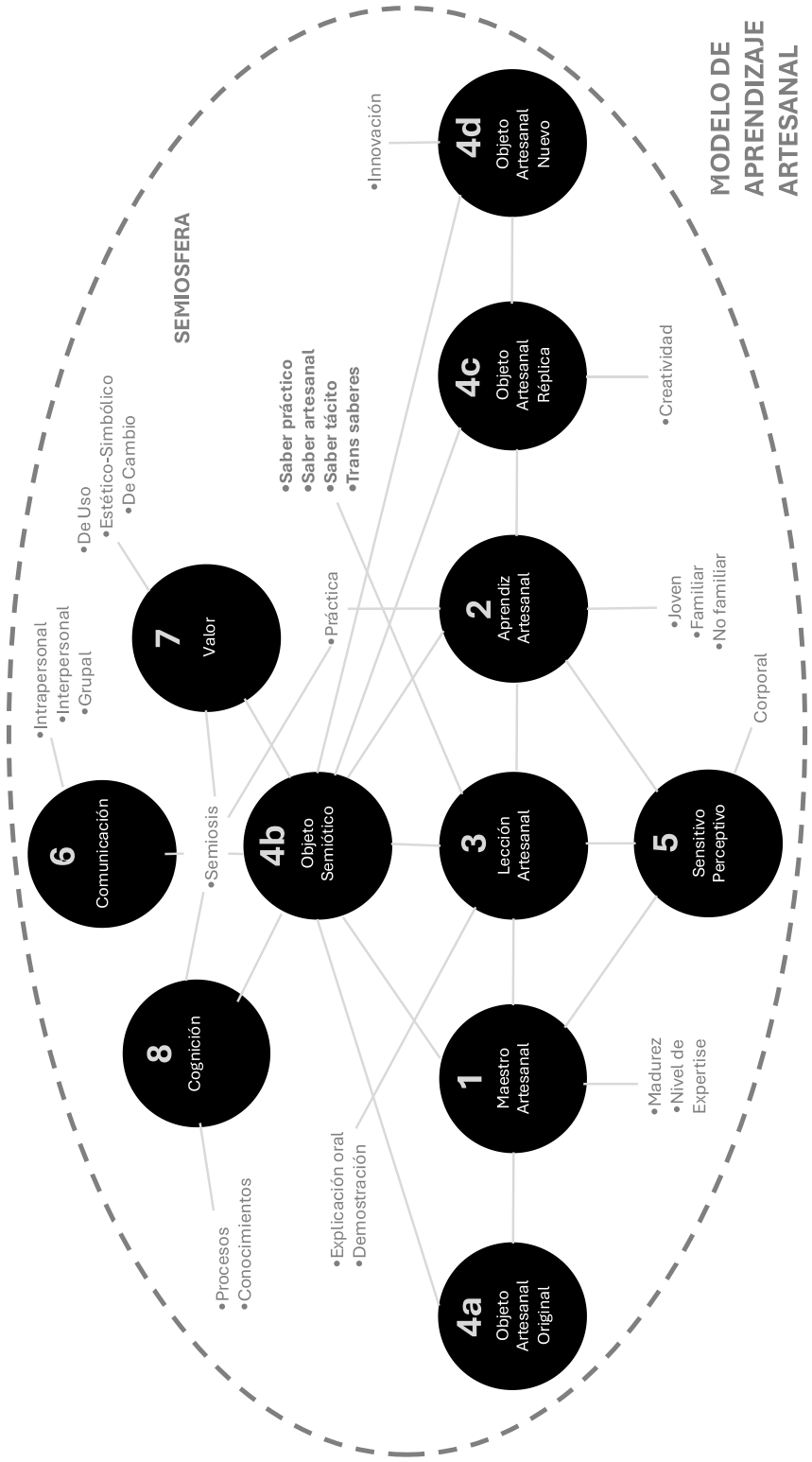

Diagrama 1. Modelo de aprendizaje artesanal basado en el modelo de comunicación de Jakobson. (Hirata 2025)

El proceso de aprendizaje artesanal se da dentro de una semiosfera específica, ya en el capítulo anterior se propusieron las siguientes semiosferas: (1) artesanos de los pueblos originarios, (2) artesanos tradicionales, (3) artesanos urbanos, (4) artesanos artistas y (5) artesanos innovadores (ver apartado 3.1.3).

Por último, algunas teorías educativas que pueden aportar conocimiento paradigmático que permita comprender mejor el proceso de aprendizaje artesanal serían la teoría sociocultural de Vygotsky, la teoría del aprendizaje social de Bandura, y el aprendizaje situado de Díaz Barriga (ver apartados 4.3.2.2, 4.3.2.3 y 4.3.2.4).

4.4. Discusión del capítulo

Para este capítulo, que es el final del presente trabajo, la pregunta que se busca contestar de acuerdo al esquema planteado de la investigación sería:

¿Cómo aprenden los artesanos en México, bajo qué condiciones, y cuáles son sus motivaciones para hacerlo?

Para responder la pregunta primero debemos recordar los diferentes escenarios en los que se desenvuelven los artesanos, y, por lo tanto, las diferentes formas en las que se pueden aprender las artesanías.

Por lo general asociamos el concepto de las artesanías con la artesanía tradicional, que se trabaja (y se aprende) dentro del núcleo familiar, y que es característico de los pueblos originarios o de comunidades mestizas, en las que ambas se desenvuelven en ámbitos rurales o urbanos, sin embargo, esta actividad abarca también a un gran número de personas que no pertenecen a las comunidades anteriores y que trabajan en ámbitos predominantemente urbanos o suburbanos.

1. Aprendizaje no formal de la artesanía
    a. *Aprendizaje familiar*
    b. *Capacitación artesanal*
    c. *Autoaprendizaje*
2. Aprendizaje institucional de la artesanía

Tabla 24. Diferentes tipos de aprendizaje artesanal. (Hirata 2025)

Reconociendo la diversidad en la práctica y el aprendizaje artesanal, podemos decir que, en cuanto al aprendizaje no formal de la artesanía, del cual el aprendizaje familiar forma parte, una primera característica muy evidente, es que no hay ninguna institución que avale al artesano ni en su aprendizaje ni en su práctica. Del aprendizaje familiar podemos decir que históricamente, es el primer tipo de aprendizaje que se ha dado en las diferentes sociedades donde está presente la artesanía, es un aprendizaje que se da de manera familiar, principalmente de padres a hijos, en el que el maestro transmite sus saberes al aprendiz con la finalidad de mantener un oficio como herencia familiar que debe ser preservada. El aprendizaje se da en el trabajo, la trasmisión de los saberes se hace de manera oral, acompañada de la práctica, la experimentación, el echar a perder y la repetición.

Sobre este tipo de aprendizaje Freitag (2016) plantea el concepto de memoria familiar como un elemento que cumple un importante rol en la transmisión de los saberes artesanales ya que la práctica artesanal, en los ámbitos tradicionales, está soportada por la "tradición" y el "orgullo familiar".

En cuanto al aprendizaje por capacitación artesanal, este tipo de aprendizaje se da entre personas que tienen alguna forma de contacto con la artesanía

y que mediante la toma de cursos van cimentando la formación en su actividad de interés.

De los testimonios acopiados para esta investigación, podemos dar cuenta de la facilidad con la que las personas pueden tener acceso a esta opción y la gran disponibilidad de cursos sobre diversos temas de interés, aunque la desventaja es, al igual que en la modalidad de aprendizaje anterior, la imposibilidad de tener un aval institucional que lo respalde.

Por último, respecto al autoaprendizaje como posibilidad de formación artesanal, éste es probablemente el menos frecuente de las modalidades de aprendizaje. El testimonio presentado nos muestra que no es un hecho casual, sino que existen antecedentes de vida que predisponen a que una persona pueda aprender exitosamente una artesanía por su cuenta.

Del aprendizaje institucionalizado, podemos constatar que al darse un proceso de enseñanza-aprendizaje de una manera formal y apoyada por una institución, los maestros de los cursos tienen la posibilidad de capacitarse didácticamente, lo cual redunda en una actividad docente mucho más profesionalizada. Además, el perfil de los alumnos suele ser más escolarizado ya que provienen de entornos urbanos lo que permite la posibilidad de un aprendizaje más reflexivo.

De acuerdo al modelo de aprendizaje artesanal presentado, el proceso de aprendizaje puede equiparase a un proceso de comunicación, en el que existe un destinador (el maestro artesanal) y un destinatario (el aprendiz artesanal) que se comunican a través de una lección artesanal en la que se realiza una transmisión de saberes (práctico, artesanal y tácito) que se vinculan transversalmente y se convierten en trans saberes.

Lo interesante de plantearlo desde un enfoque comunicativo es que el objeto semiótico se convierte en la clave del aprendizaje artesanal, ya que se vuelve la referencia tanto para el maestro como el aprendiz, y lo que permite

constatar o evaluar que el aprendizaje se realizó apropiadamente, cuando se vinculan dominios como el comunicativo, cognitivo y de valores para que se dé la semiosis, y con ello, el aprendizaje significativo.

Otro planteamiento que se puede considerar importante es el ubicar si, con acuerdo a la taxonomía de Bloom, el aprendizaje artesanal cubre un amplio rango de conocimientos o diferentes niveles de procesos cognitivos, ya que se podría pensar que el aprendizaje artesanal es eminentemente práctico y, por ello, limitado a procesos cognitivos de bajo nivel. Sin embargo, si reconocemos que, por su complejidad, existen prácticas artesanales como la de los artesanos artistas, que requieren un alto nivel de reflexión y especulación, podemos suponer que sus prácticas requieren un alto nivel de procesamiento cognitivo, mismo que podemos ubicar dentro de la propia taxonomía.

Este proceso de aprendizaje lo ubicamos a partir de tres teorías educativas: la teoría sociocultural de Vygotsky, la teoría del aprendizaje social de Bandura, y el aprendizaje situado de Díaz Barriga. Estas tres teorías se caracterizan por reconocer la influencia que tiene el entorno social en el proceso de aprendizaje, lo cual es muy evidente en el aprendizaje artesanal.

Por último, a lo largo de este trabajo han estado presentes las condiciones de precariedad y limitaciones en las que vive el artesano y que son obstáculos importantes para el aprendizaje de su actividad, pero a la vez, y como se han visto en las evidencias presentadas en este capítulo, son una motivación importante para aprender y superarse, un poco para continuar la tradición de los que le han precedido, y, para la búsqueda de una mejoría económica a partir de ejercer su artesanía con maestría.

Conclusiones

Con relación al objetivo principal de este estudio, que es conocer cómo aprenden los artesanos su oficio, se puede decir que al iniciar la presente investigación se contaba con una noción general de cómo se daba ese proceso, y tal vez, una aportación importante de este trabajo es corroborar o no esa idea inicial que se tenía acerca del aprendizaje artesanal en nuestro país.

Como propuesta guía, se trabajó bajo la hipótesis general de que el aprendizaje de las artesanías se realizaba de manera familiar aunque también se podía hacer de manera institucional, bajo la condición de que el aprendizaje era con el fin de reproducir los conocimientos existentes sin margen de cambio.

A lo largo de este escrito se procedió a desarrollar los diferentes temas indicados en sus capítulos con la finalidad de corroborar la hipótesis, así, en el capítulo 1 se procuró encontrar los elementos teóricos que definen un saber artesanal, en el capítulo 2 se ubicaron dichos elementos en el contexto de nuestro país para lo que se plantearon propuestas de tipología y cartografía de las artesanías mexicanas, en el capítulo 3 se propuso el objeto artesanal como un objeto semiótico, inmerso en semiosferas determinadas y a través del cual los artesanos expresaban su narrativa, y finalmente, en el capitulo 4 el proceso de aprendizaje artesanal se vinculó al proceso de comunicación humana, partiendo de las diferentes modalidades de aprendizaje artesanal y soportado por fundamentos teóricos que permitieran la propuesta de un modelo de aprendizaje artesanal que posibilitara comprender mejor, dentro de un contexto de nuestro tiempo, ¿cómo aprenden los artesanos mexicanos su oficio?

La respuesta a esta pregunta se puede considerar positiva, ya que a través de este trabajo se pudo corroborar en gran medida que los planteamientos propuestos, tanto en lo general como en lo particular, eran adecuados. Lo que permitió esta investigación fue aportar datos concretos (y abundantes) sobre la noción general que ya se tenía, sobre todo en los aspectos comunicativos y de aprendizaje artesanal, con testimonios que ofrecen rostros y voces concretas a una narrativa general de las artesanías presente en el alma de la sociedad mexicana.

Como resultado específico, el modelo propuesto busca facilitar la comprensión del proceso de aprendizaje artesanal apoyado, como ya se dijo, en fundamentos teóricos que le dan una solidez en su perspectiva educativa. La valoración inicial es satisfactoria pero ésta habrá de ser corroborada por la comunidad académica que pueda estar interesada en estudiarla.

Para finalizar, entre algunos de los aspectos que se pueden destacar en la realización de esta investigación tenemos, en primer lugar, una particularidad que surge en el estudio de la artesanía que es su complejidad, este aspecto se ha considerado al momento de contextualizar los diferentes campos disciplinarios desde los que se ha estudiado y definido el tema, para lo cual se ha planteado en este estudio un enfoque multidimensional, integrador y no lineal, como se puede constatar en la definición compleja de artesanía que aquí se presenta.

La multiplicidad de la artesanía se puede comprobar en los diferentes artesanos que se han podido identificar en este estudio. Si bien en teoría cualquier persona podría llamarse artesano por el sólo hecho de crear objetos con sus manos, y en la práctica así sucede, existen características muy concretas que se reflejan en las diferentes definiciones que existen y que se pueden captar de una manera más completa en la definición compleja de artesanía arriba mencionada.

También es importante hacer notar que la complejidad del tema está relacionado con la manera en que las personas se relacionan con los objetos. El objeto artesanal es un objeto cultural, es por ello que se planteó su análisis desde la semiótica de la cultura (ver capítulo 3), y tiene una fuerte carga histórica y de simbolismos, por lo que el proceso de creación de dichos objetos por parte del artesano implica un trabajo muy elaborado, no sólo con las manos sino con la imaginación, sobre todo en los niveles de gran maestría artesanal. Por el otro lado, el usuario del objeto artesanal interactúa con él reconociendo, en la mayoría de los casos, su valor tradicional, aunque dicho reconocimiento no necesariamente se refleja en un reconocimiento de su valor ecónomico.

Existe una múltiple vinculación entre el artesano y el que consume artesanía que se da a través del objeto artesanal, en el que las narrativas cotidianas e históricas, individuales y grupales, se trasladan de uno al otro, en un evento comunicativo que tiene tantas repercusiones como motivaciones tiene el productor artesanal para la elaboración de su artesanía o el consumidor artesanal para su adquisición.

El relación al carácter comunicativo de la artesanía, una de las maneras de identificar a los artesanos es a partir de la semiosfera en la que participan, ya que, de acuerdo con Lotman (1996), la semiosfera es el espacio semiótico donde se puede dar la semiosis, y, por lo tranto, una semiosfera artesanal sería un espacio comunicativo donde participan los artesanos, los objetos que ellos crean y el contexto en el que se hallan inmersos.

En este estudio se plantean las siguientes semiosferas: (1) artesanos de los pueblos originarios, (2) artesanos tradicionales, (3) artesanos urbanos, (4) artesanos artistas y (5) artesanos innovadores (apartado 3.1.3). Este planteamiento es inicial y susceptible de modificarse en otras circunstancias, para establecer un sector artesanal de interés como motivo de estudio. Por

ejemplo, en el capítulo 3 se menciona el artículo de Diana Isabel Mejía Lozada (2015) quien ubica su artículo en la *semiosfera de las mujeres artesanas* de la sierra de Zongolica.

Otra particularidad detectada, es la vinculación muy directa entre la artesanía y la economía, y tras la lectura del capítulo 2, queda muy claro que la principal motivación de la mayoría de los artesanos es económica, ya que es su fuente de ingresos principal o complementaria. Durante el tercer trimestre de 2024 el salario promedio de los artesanos en México fue de 6,850 pesos al mes siendo el salario mínimo mensual de 7,468 pesos, lo cual exhibe su bajo nivel de ingresos. (Gobierno de México 1)

Este fenómeno no es nuevo y fue expresado repetidamente por los intelectuales más importantes del país como Manuel Gamio, Alfonso Caso, el Dr. Atl y Miguel Covarrubias, entre otros, después de la Revolución Mexicana de 1910. Tristemente, el rezago económico de los artesanos se mantiene y es una deuda histórica que debe ser cubierta.

En los años 80 el desarrollo artesanal se trató de alcanzar al plantearse las artesanías mexicanas como parte de una industria cultural dentro de un mundo en proceso de globalización, debido a ello el *objeto* artesanal pasó a ser un *producto* artesanal, y con ello se convirtió en una mercancía. Este enfoque continúa en la actualidad, apoyado sobre todo en el comercio electrónico, tendencia que se acentuó a partir de la pandemia del Covid 19 (apartado 2.4) y, en la que hay un segmento de mercado interesado específicamente en la compra de artesanía por el hecho de ser artesanía, por lo que la pieza artesanal *debe parecer artesanía*.

Aparte de lo comercial, el objeto artesanal es un objeto de comunicación que se caracteriza por la tradición y cultura que representa, en ese sentido es muy relevante el que, aparte de los ejercicios de textualización realizados en relación al objeto artesanal como objeto semiótico en el capítulo 3, se

hayan presentado las narrativas de los artesanos expresadas a partir de entrevistas en video disponibles en Internet, que nos ofrecen las versiones de los artesanos dichas por ellos, y por lo tanto, evidencia muy concreta de sus experiencias de vida.

Dichas narrativas nos hablan del valor que le dan los artesanos a su origen, cómo denominan su quehacer o el orgullo que sienten al ejercerlo, las dificultades que pasan las mujeres artesanas, sus momentos creativos o sus momentos de enojo, el uso de diminutivos y, sus símbolos de identidad (apartados 3.3.2.1 y 3.3.2.2).

Una tercera particularidad detectada, está relacionada con la forma en la que los artesanos aprenden y que es el tema principal de esta investigación. Un detalle relevante es que se equipara el proceso de aprendizaje con el proceso de comunicación en el que se considera el aprender como una forma de comunicar ya que existe un destinador (el maestro artesano) que transmite su lección a un destinatario (el aprendiz artesanal) a través de un mensaje (la lección artesanal) y, en la que se realiza una transmisión de saberes (práctico, artesanal y tácito).

A continuación se procedió a identificar una tipología del aprendizaje de las artesanías a partir de las diferentes semiosferas de las artesanías presentadas.

Los tipos de aprendizaje encontrados fueron:

1. Aprendizaje no formal de la artesanía
    a. *Aprendizaje familiar*
    b. *Capacitación artesanal*
    c. *Autoaprendizaje*
2. Aprendizaje institucional de la artesanía

Esta tipología fue desarrollada en el capítulo 4, en la que los testimonios de los artesanos a partir de las entrevistas realizadas ilustran claramente las características de esas modalidades.

En ese capítulo, el proceso de aprendizaje artesanal se ubica a partir de tres teorías educativas que reconocen la influencia del entorno social en el proceso de aprendizaje. También se identifican el tipo de conocimiento y proceso cognitivo artesanal a partir de la taxonomía de Bloom, y se plantea la transmisión y adquisición de saberes, desde un enfoque transdisciplinar, tomando en consideración su vinculacion transversal y su conversión en trans saberes.

El resultado final es la propuesta de un modelo de aprendizaje artesanal basado en el modelo de comunicación de Jakobson que incorpora elementos comunicativos, semióticos y cognitivos, y que al vincularse conducen a la semiosis, o lo que podríamos llamar aprendizaje significativo.

Como respuesta a la pregunta inicial de este trabajo:

¿Cuál es el proceso de aprendizaje de los artesanos mexicanos y a qué modelo(s) pedagógico(s) corresponde(n)?

Podemos decir, a manera de conclusión, que **los artesanos mexicanos, desde las múltiples semiosferas en las que se desenvuelven y las diferentes tipologías de aprendizaje que viven, aprenden a partir de un proceso comunicativo predominantemente oral y práctico, influído por su entorno social, caracterizado por la tradición y la cultura, inspirado por la memoria, determinado por largas horas de trabajo, en las que un objeto de su imaginación se convierte en un objeto de uso, de culto, de disfrute, de admiración y de aprecio.**

Como atestigüan los siguientes testimonios:

- Había estado vinculado a la artesanía desde niño por su familia y decidió practicar la artesanía como una forma de curación al vivir un momento crítico en su vida, trabaja formalmente el Arte Wixárika desde los 24 años, y ha ido ampliando su rango de conocimiento al tomar cursos de cerámica, vitrales y otros. (Ikpatl 2024)
- Decidió aprender el tejido de telar por iniciativa propia ya que le interesaba dicha actividad, por lo que se acercó a algunos artesanos conocidos suyos para pedirles le enseñaran a trabajar dicha artesanía. Esto ocurrió ya en edad adulta aunque desde niño tenía la curiosidad de aprender. Parecería que la noción de técnica personal está muy presente en el trabajo artesanal, ya que tanto en su aprendizaje como en su práctica, existen diferencias de interpretación entre sus practicantes. (Barrientos 2024)
- Se inició como artesano de estilo prehispánico sin tener ninguna experiencia previa en la elaboración de joyería. Para él la plomería, la electricidad y la herrería fueron su *oficio padre*, y la costura y el diseño su *oficio madre*, por lo que desde muy chico sabía doblar alambres, lo que le facilitó comenzar a hacer joyería. (Torres 2024)
- Menciona que "tratamos que los alumnos generen habilidades" y que el trabajo realizado sea placentero al decir "algo tan hermoso que hacemos no puede pesar". (Elías González 80)

  Está consciente del valor tradicional de la artesanía y que "no se puede perder" ya que "es parte de nuestra cultura, parte de lo que somos". Se trata de crear artesanía "a partir de nuestra mente, a partir de nuestras ideas y a partir de nuestras habilidades". (Elías González 82)
- Para aprender el estampado se requiere trabajo, disciplina, concentración y mucho esfuerzo *pero el resultado se ve casi de*

inmediato. En la escuela se han priorizado procesos largos, en la que a partir de generar una idea, se elaboran propuestas plásticas que se apliquen al estampado y que sea accesible por el precio, a mucha gente. (Guzmán Juárez 2024)

- Lo que buscan las maestras en sus clases es que los alumnos comprendan las técnicas para que ellos puedan en el futuro emplearse como talleristas, docentes, productores. Les interesa que "le agarren el gusto" y entiendan "que sí se puede vivir de ésto", que sean pacientes y enfocados. Se enseñan las técnicas pero la iconografía es la que aportan los alumnos pero no utilizan las que son originarias de un determinado lugar. (Sánchez Torres 83)
- Cómo es un día en la escuela, "llegamos con toda la actitud, pongo mis herramientas que voy a ocupar, trato de tener ordenado mi lugar aunque a veces eso se sale de control". Descansa un poco para desayunar y regresa a trabajar aunque a veces pierde la noción del tiempo. El trabajo es primordialmente en la escuela ya que no es conveniente viajar con las herramientas por lo que los guarda en uno de los lockers del salón. (Alejandro 39)

A partir de los resultados obtenidos, se vislumbra un interesante campo de oportunidades para estudios en el futuro, ya que como se ha mencionado anteriormente, existe poca investigación respecto al aprendizaje de las artesanías en México, y un mayor y mejor conocimiento de ese proceso redundará seguramente en una mejoría cualitativa de los artesanos e, idealmente, en el mejoramiento de sus condiciones de vida.

Algunas áreas que considero merecen un estudio más profundo serían:

- La artesanía como un tema complejo que requiere un enfoque epistemológico acorde con los paradigmas de nuestra época.
- El objeto artesanal como un objeto semiótico inmerso en una semiosfera determinada.
- Los tipos de semiosfera donde se puede ubicar un objeto artesanal
- Los tipos de aprendizaje artesanal a partir de un modelo(s) transdisciplinario(s) como los *modos 0, 2, 3 y 4* de Judge, y la *Transdisciplinariedad Sostenible* de ICONOS.
- La relación entre la artesanía y el diseño en la búsqueda de nuevas opciones para el desarrollo de ambos campos.
- Cómo profundizar y mejorar el proceso de aprendizaje artesanal de una manera más integral, considerando elementos cognitivos, comunicativos, semióticos, económicos, culturales, estéticos e innovativos.

Lista de Obras Citadas

- Artesanías, Arte y Diseño:

  - Acha, Juan. *Introducción a la teoría de los diseños.* México: Trillas, 1988. Impreso.
  - Albertani, Claudio. "Los pueblos indígenas y la ciudad de México. Una aproximación". *Política y Cultura.* 1999 Núm. 12: 195-221. *Redalyc*. Web. 04-01-24. <URL>
  - Amador Tello, Judith. "Defensa del arte popular contra la piratería". *Revista Proceso*. *proceso.com.mx.* Web. 22-09-23. <URL>
  - "Artesanía". *arquitecturapura.* Web. 15-05-24. <URL>
  - Benítez Aranda, Surnai. "La artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultural: a la luz de los nuevos conceptos de cultura y desarrollo". *Revista Cultura y Desarrollo 6*. 2009: 3-18. *UNESCO*. Web. 15-05-25. <URL>
  - Caso, Alfonso. "La protección de las artes populares". *Antología de textos sobre arte popular.* México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. 1982: 65-76. *Scribd*. Web. 20-0524. <URL>
  - Cisneros Márquez, Rodolfo. "Entre la utilidad y la belleza". *Las artesanías en México. Situación actual y retos.* 2013: 31-36. *diputados.gob.mx.* Web. 15-12-22. <URL>
  - definición.de. Saber. definicion.de
  - Díaz Castillo, Roberto. *Folklore y artes populares.* Guatemala: Editorial Universitaria, 1968. Impreso.
  - Dr. Atl. "Las artes populares en México". *Antología de textos sobre arte popular.* México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. 1982, pp. 19-39. *Scribd*. Web. 20-05-24. <URL>

- Escalante Gonzalbo, Pablo. "La etapa indígena"*. Historia mínima de la educación en México.* México: El Colegio de México, 2010. *Wordpress.* Web. 23-03-22. <URL>
- Fernández de Calderón, Cándida. *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano. 20 Años.* México: Fomento Cultural Citibanamex. 2020. Impreso.

  ---. *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano.* México: Fomento Cultural Citibanamex. 2003. Impreso.
- FONART. Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad. *Manual de diferenciación entre artesanías y manualidades.* México: FONART, 2015. *gob.mx* Web. 23-03-22. <URL>
- Forbes Staff. *México y sus artesanías en el mundo*. 14-08-16. *Forbes México*. Web. 18-07-23. <URL>
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas.* México: Grijalbo. 1990. Impreso.

  ---. *Las culturas populares en el capitalismo.* México: Nueva Imagen, 1982. Impreso.
- García Canclini, Néstor y Piedras Feria, Ernesto. *Las industrias culturales y el desarrollo de México.* México: Siglo XXI. 2006. Impreso.
- Gil Tejeda, Jorge. *El nuevo diseño artesanal. Análisis y prospectiva en México. Tesis doctoral.* Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2002. *tdx.cat.* Web. 23-03-22. <URL>
- Gobierno de México. "Data México. Trabajadores Artesanales". *economía.gob.mx.* Web. 20-10-24. <URL>
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. "El virreinato y el nuevo orden". *Historia mínima de la educación en México.* México: El Colegio de México, 2010. *Wordpress*. Web. 23-03-22. <URL>

- Grisales Vargas, Adolfo León. "Vida cotidiana, artesanía y arte". *THÉMATA. Revista de Filosofía.* Enero-Junio 2015: 247-270. *idUS*. Web. 25-09-21. <URL>
- Herrera Rubio, Neve Enrique. *Listado general de oficios artesanales.* Bogotá: Centro de Investigación Artesanal CENDAR, 1996. *Artesanías de Colombia.* Web. 15-03-24. <URL>
- INEGI. "Comunicado de prensa Núm. 159/23". *INEGI*. Web. 27-06-23. <URL>
- Jiménez, Nora. "De la artesanía como saber al trabajo como conocimiento". *Artesanías y saberes tradicionales Vol. 1.* Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015. Impreso.
- López Prados, Dulce María. *Plan de negocios de exportación de accesorios típicos artesanales mexicanos a Italia*. Cholula: UDLA, 2006. *udlap.mx*. Web. <URL>
- Mosquera Aguilar, Antonio. *Una reflexión sobre el concepto de artesanía.* México: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1994. *CESMECA.* Web. 25-09-21. <URL>
- Navarro-Hoyos, Silvana. *La artesanía como industria cultural, desafíos y oportunidades. Academia.* Web. 17-04-2022. <URL>
- Novelo, Victoria. *Artesanías y capitalismo en México.* México: SEP-INAH, 1976. Impreso.

  ---. *Las artesanías en México.* México: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1993. Impreso

  ---. "De eso que llamamos artesanías mexicanas". *Artesanías y saberes tradicionales.* Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015, 29-45. Impreso.
- Olabuenaga García, Alicia. "De la técnica a la techné". *A Parte Rei: revista de filosofía.* 1997. *Scribd*. Web. 17-04-22. <URL>

- Polanyi, Michael. The tacit dimension. Nueva York: Doubleday, 1967. *Monoskop*. Web. 17-04-24. <URL>
- Sales Heredia, Francisco J. *Las artesanías en México. Situación actual y retos.* México: Cámara de Diputados de México. 2013. *diputados.gob.mx.* Web. 15-12-22. <URL>
- Schrijver, Lara (ed.). *The tacit dimension*. Bélgica: Leuven University, 2021. *Oapen*. Web. 15-05-24. <URL>
- Sennett, Richard. *El artesano.* Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- Suárez Grajales, Cuauhtémoc. *Artesanía y pequeña industria de Chiapas.* México: Costa Amic, 1967. Impreso.
- "Saber". *definicion.de.* Web. 13-03-24. <URL>
- Smith, Pamela. *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago: Chicago University Press, 2004. Impreso.
- Tax, Sol. *El capitalismo del centavo.* Trad. Joaquín Noval. Centro Editorial José de Pineda Ibarra, 1964. *IDEIPI*. Web. <URL>
- Tudela de la Orden, José. *Arte popular de América y Filipinas.* Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1968. Impreso.
- UNESCO. *Artesanía y diseño.* 1997. *UNESCO*. Web. 27-06-21. <URL>

- Aprendizaje artesanal:

- Aguilar Valenzuela, Rubén. "Colegio de San José de los Naturales, Centro Histórico, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. El proyecto de fray Pedro de Gante". *etcétera*. Web. 15-08-2024. <URL>.
- Bandura, Albert. *Social learning theory*. New York: General Learning Press. 1971. Impreso.

- Chávez Vázquez, Yesenia y Sac Nicte Ramírez Rodríguez. "Estrategia del aprendizaje situado bajo el modelo de educación constructivista". *researchgate.net.* Noviembre 2020. Web. 13_01-2025. <URL>
- Clemente Corzo, Julia. *El arte de formar y la artesanía del saber*. México: Universidad Autónoma de Chiapas-Plaza y Valdés. 2009. Impreso.
- De la Torre, Sara. "Descubre la teoría del aprendizaje social de Albert Bandura y su impacto en la formación". *iseasy*: 04-09-2024. Web. 13-01-2025. <URL>
- Definicion.de. "Definición de saber". *definicion.de*. 28-03-2023. Web. 28-03-2023. <URL>.
- Definicion.de. "Definición de aprendizaje". *definicion.de*. 12-12-2024. Web. 12-12-2024. <URL>.
- Díaz Barriga Arceo, Frida. *Enseñanza situada: Vínculo entre la escuela y la vida.* México: McGraw Hill. 2006. Impreso.
- Durán Sonia. "Teoría del Constructivismo de Vygotsky: aprendizaje y desarrollo humano". *eurekeando.org*: 2024. Web. 13-01-2025. <URL>
- Escuela de Artesanías del INBAL. "Oferta Académica". Web. 05-12-2024. <URL>.
- Freitag, Vanessa. "El oficio artesanal en familias de artesanos de Tonalá, Jalisco. Memoria, prácticas y saberes". *Artesanías y saberes tradicionales Vol. 1.* Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015. Impreso.
- Freitag, Vanessa y Carpio Ovando, Perla Shiomara. "Memorias del oficio artesanal: un estudio con alfareros tonaltecas". *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad.* Dic. 2016: 243-274. *Scielo.* Web. 07-06-21. <URL>

- Hernández, Cruz A. y Guárate, Ana Yelena. *Modelos didácticos para situaciones y contextos de aprendizaje.* Madrid: Narcea. 2017. Impreso.
- Krathwohl, David R. "A revision of Bloom's taxonomy: An overview". *Theory Into Practice*. 41-2002: 212-264. *cmapspublic2*. 28-08-2023. Web. <URL>
- Maseda, Pilar. *Los inicios de la profesión del diseño en México.* México: CONACULTA-INBA, 2006. Impreso.
- Novelo, Victoria. *La capacitación de artesanos en México, una revisión.* México: CENCADAR-Plaza y Valdés. 2003. Impreso.
- Matadamas Zárate, Cuauhtémoc y Hernández Jerónimo, Julia M. "La enseñanza de la clínica y la pedagogía artesanal". *Medigraphic Artemisa:* may-jun 2007: 135-136. *Medigraphic*. Web. 27-06-21. <URL>
- Pérez Luna, Enrique et al. "Transdisciplinariedad y educación". *educere*. No. 56 Enero-Abril 2013: 15-26. *Redalyc*. Web. 28-08-2024. <URL>.
- Salvador Mata, Francisco. *Didáctica de la educación especial.* Málaga: Aljibe. 1999. Impreso.
- Santoni Rugiu, Antonio. *Nostalgia del maestro artesano*. México: UNAM. 1994. Impreso.
- Suárez Martín, Antonio. "Semiótica de la transversalidad para una formación contemporánea en la artesanía". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.* No. 141 (Junio 2021): 161-172. *dpace.palermo.edu.* WEB. 27-08-2024. <URL>.
- Tanck de Estrada, Dorothy. *Historia mínima de la educación en México.* México: El Colegio de México. 2010. Impreso.
- Ugas Fermín, Gabriel. *Epistemología de la educación y de la pedagogía.* San Cristóbal-Táchira-Venezuela: Ediciones del Taller

Permanente de Estudios Epistemológicos en Ciencias Sociales. 2005. *Issuu*. 20-01-2016. Web. 15-01-2025. <URL>

- Universidad Internacional de Valencia. "El aprendizaje situado: una formación basada y orientada al contexto social". *universidadviu*. 20-09-2023. Web. 13-01-2025. <URL>

- Complejidad y Transdisciplinariedad:

  - Barberousse, Paulette. "Fundamentos teóricos del pensamiento complejo de Edgar Morin". *Revista Electrónica Educare*. No. 2 2008: 95-113. *Redalyc*. Web. 31-05-2024. <URL>.
  - Manrique Tisnés, Horacio. "Saber y conocimiento: una aproximación plural". *Acta Colombiana de Psicología.* Diciembre 2008: 89-100. *Redalyc*. Web. 18-04-24. <URL>
  - Nicolescu, Basarab. "In Vitro and In Vivo Knowledge – Methodology of Transdisciplinarity". *Transdisciplinarity: theory and practice.* Cresskill, NJ: Hampton Press. 2008. Impreso.
  - OECD. "Addressing societal challenges using transdisciplinary research". *oecd.org*. 16-06-2020. Web. 23-02-2024. <URL>
  - Osorio García, Sergio Néstor. "El pensamiento complejo y la transdisciplinariedad: Fenómenos emergentes de una nueva racionalidad". *Revista Facultad de Ciencias Económicas.* No. 1 2012: 269-291. *Dialnet*. Web. 02-06-2024. <URL>.
  - Ramírez, Carlos Arturo. "El método científico en el psicoanálisis". *Revista Universidad de Antioquía.* Abr-Jun 1991: 35-41. Impreso.
  - Valencia, José Luis. *La Danza Conchera Azteca- Chichimeca. Memoria HologramatiCultural de la Tradición*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia. 2012. Web. 20-07-2023.<URL>

- Semiótica del Objeto Artesanal:

  - Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos.* México: Siglo XXI, 1990. Impreso
  - Barthes, Roland. "Semántica del objeto". *Arte e Cultura nella civilitá Contemporánea.* Firence: Sonson, 1966. Impreso
    ---."Semántica del objeto". *La aventura semiológica.* Barcelona: Paidós, 1990. Impreso
  - Cid Jurado, A. (2002). "El estudios de los objetos y la semiótica". *Cuicuilco.* 2002: 1-18. Web
  - Eco, Umberto. *Obra abierta.* Barcelona: Lumen, 1984. Impreso
    ---.*La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1999. Impreso
  - Jakobson, Roman. Ensayos de lingüística general. México: Planeta-De Agostini-Artemisa, 1986. Impreso
  - Lotman, I. M. *La semiosfera I. semiótica de la cultura y del texto.* Madrid: Ediciones Cátedra. 1996. Impreso
    ---. *La semiosfera II. semiótica de la cultura y del texto.* Madrid: Ediciones Cátedra. 1998. Impreso
  - Mejía Lozada, Diana Isabel. "Tejiendo la vida. Significados de la tradición textil en la sierra de Zongolica. Aportaciones al estudio semiótico de la cultura mexicana". *Artesanías y saberes tradicionales*. Zamora: El Colegio de Michoacán. 2015: 53-64. Impreso
  - Llovet, Jordi. Ideología y metodología del diseño. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
  - Moles, Abraham. 1972 *Teoría de los objetos.* Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

- Valencia, José Luis. “La función mitopoética del ‘Él es Dios’ del acto comunicativo en la danza conchera en México”. *Revista Alere.* 2013: 295-332. *unemat.br.* Web. 29-07-2024. <URL>

Entrevistas

- Entrevistas en Internet:

  - Hernández Carlos, Pedro. "Entrevista a Pedro Herández Carlos Artesano de Barro Vidriado". *Tienda MAP A. C.* 01-12-17. Web <URL>
  - Gutiérrez Diego, Juan. "Piñas de San Jose de Gracia Cultura". *Gobierno Municipal de Tangancícuaro.* 07-12-2016. Web <URL>
  - Vázquez Hernández, Carmen. "Entrevista a Carmen Vázquez, artesana textil". Dylcia Camacho. *Museo de las Artesanías de Chiapas.* 01-12-20. Web <URL>
  - Amalia Martínez Delgado. "Entrevista a Amalia Martinez Delgado Artesana en Bordado Mazahua". *Tienda MAP A. C.* 25-08-17. Web <URL>

- Entrevistas para la Investigación:

  - Alejandro. "Entrevista a un artesano mexicano". Miguel Hirata Kitahara. *Ciudad de México.* Realizado el 10 de diciembre de 2024.
  - Barrientos, Óscar. "Entrevista a un artesano mexicano". Miguel Hirata Kitahara. *Ciudad de México.* Realizado el 12 de diciembre de 2024.
  - Elías González. Patricia. "Entrevista a un artesano mexicano". Miguel Hirata Kitahara. *Ciudad de México.* Realizado el 10 de diciembre de 2024.
  - Guzmán Juárez, Raymundo. "Entrevista a un artesano mexicano". Miguel Hirata Kitahara. *Ciudad de México.* Realizado el 10 de diciembre de 2024.

- Ikpatl. “Entrevista a un artesano mexicano”. Miguel Hirata Kitahara. *Ciudad de México.* Realizado el 13 de diciembre de 2024.
- Rodríguez Márquez, Marta Beatriz y Sánchez Torres, Blanca Margarita. “Entrevista a un artesano mexicano”. Miguel Hirata Kitahara. *Ciudad de México.* Realizado el 10 de diciembre de 2024.
- Torres, Octavio. “Entrevista a un artesano mexicano”. Miguel Hirata Kitahara. *Ciudad de México.* Realizado el 2 y 16 de diciembre de 2024.

Lista de Imágenes

1. Aréjula, Carlos. *Oficios artesanos en la Edad Media*. 2017. Ilustración. La Rioja. España. *Wordpress.* Web. (01-02-2025). <URL>.
2. *La tecnología en la Antigua Grecia*. Ilustración. *antiguagrecia.net.* Web. (01-02-2025). <URL>
3. Espinosa, Ricardo. *Saber artesanal y su trabajo con las manos*. 2020. Fotografía. Colección del fotógrafo. Ciudad de México.
4. Schrijver, Lara. *The Tacit Dimension.* 2021. Portada de libro. Bélgica. Leuven University. *Oapen*. Web. 15-05-24. <URL>
5. Covarrubias, Miguel. *Geografía del Arte Popular.* 1947. Mural. Museo de Arte Popular. Ciudad de México.
6. Nailotl/Shutterstock. *La talavera poblana.* s/f. Fotografía. Ciudad de Puebla. *mymodernmet.com.* Web. (07-02-205). <URL>
7. FONART. *Existe un lugar donde la artesanía convive.* 2015. Publicidad. *Facebook.* Web. (31-01-2025). <URL>.
8. Secretaría de Cultura de México. *Panorama de arte popular*. *SIC México.* Web. (19-10-2024). <URL>.
9. Ponle Corazón México. *Artesanías de México. webp*. Web. (27-11-2021). <URL>.
10. Espinosa, Ricardo. *Maestro artesano de Colima*. 2020. Fotografía. Colección del fotógrafo. Ciudad de México.
11. Espinosa, Ricardo. *Cestas de tejido de fibra vegetal*. 2020. Fotografía. Colección del fotógrafo. Ciudad de México.

12. Mexico in my kitchen. *Ejemplos de cazuela de barro*. *Pinterest*. Web. (09-09-2024). <URL>.
13. ALTERNO ARTESANÍAS MEXICANAS. *Piña de barro vidriada.* Web. 01-02-2025). <URL>.
14. Escuela de Artesanías del INBAL. *inba.gob.mx.* Web. (01-02-2025). <URL>
15. Barrientos, Óscar. "Entrevista a un artesano mexicano". Miguel Hirata Kitahara. *Ciudad de México.* (12-12-24).
16. Torres, Octavio. "Entrevista a un artesano mexicano". Miguel Hirata Kitahara. *Ciudad de México.* (2-12-24).
17. Taller de Textiles, Escuela de Artesanías del INBAL. Boletín INBAL No. 775, 2022. *inba.gob.mx.* Web. (01-02-2025). <URL>
18. Elías González, Patricia. "Entrevista a un artesano mexicano". Miguel Hirata Kitahara. Escuela de Artesanías del INBAL. *Ciudad de México.* (10-12-24).
19. Alejandro. "Entrevista a un artesano mexicano". Miguel Hirata Kitahara. Escuela de Artesanías del INBAL. *Ciudad de México.* (10-12-24).
20. Guzmán Juárez, Raymundo. "Entrevista a un artesano mexicano". Miguel Hirata Kitahara. Escuela de Artesanías del INBAL. *Ciudad de México.* (10-12-24).
21. Rodríguez Márquez, María Beatriz y Sánchez Torres, Blanca Margarita. "Entrevista a un artesano mexicano". Miguel Hirata Kitahara. Escuela de Artesanías del INBAL. *Ciudad de México.* (10-12-24).