

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE
Departamento de Estudios Socioculturales

PROYECTO DE APLICACIÓN PROFESIONAL (PAP)
Programa de Construcción de Opinión Pública e Incidencia en los Medios

Mirar la ciudad con otros ojos. Memorias e identidades



ITESO
Universidad Jesuita
de Guadalajara

La importancia de tocar la cotidianidad.

**Un acercamiento a la cerámica tapatía desde la historia y las prácticas
actuales**

PRESENTA

Camila Apaez Rubio
Gestión Cultural

Profesor PAP: Rogelio Villarreal Macías
Asesor: Andrés Villa Aldaco
Tlaquepaque, Jalisco, Primavera de 2018

Contenido	
Resumen	3
Introducción	3
Objetivos	4
Justificación	5
Antecedentes	6
Contexto	11
Desarrollo.....	20
Sustento teórico y metodológico.....	20
Concepto de artesanía	21
Tipos de artesanos.....	29
Resultados del trabajo profesional.....	48
Reflexiones del alumno o alumnos sobre sus aprendizajes, las implicaciones éticas y los aportes sociales del proyecto.....	52
Conclusiones.....	50
Bibliografía	52
Imágenes:	53
Anexos	¡Error! Marcador no definido.

Resumen

En este trabajo se busca explorar el concepto de artesanía enmarcado en la producción de cerámica utilitaria del Área Metropolitana de Guadalajara (AMG) con la mirada enfocada en la tradición alfarera de Tonalá así como las manifestaciones independientes que no se insertan en un linaje familiar.

Se brindará el contexto histórico de la evolución de la cerámica desde la época Colonial al presente considerando el impacto que la industrialización, el crecimiento de la mancha urbana y otros fenómenos devenidos de la modernización han tenido sobre las relaciones, agentes y procesos de producción y comercialización.

Asimismo, desde una perspectiva multidisciplinar construida a partir de la filosofía, la sociología, la antropología y la gestión cultural, se busca pensar el concepto de artesanía tomando en consideración la tradición que se transmite en un linaje familiar así como la producción independiente manifiesta a partir de una persona. La importancia de las políticas públicas en la construcción de este entendimiento no deja de ser relevante.

Con esto, se busca tener una aproximación a los posibles lugares que ha tomado la cerámica utilitaria, tanto su producción como su uso, en la vida cotidiana, a sabiendas de que ha trascendido el carácter estricto de funcionalidad.

Introducción

La función de contener es primitiva. Surge ante el sedentarismo y responde a necesidades tan primarias como tomar agua o almacenar semillas en un cuenco. Así, con un pleno reconocimiento de este carácter universal de la materia, este trabajo busca reflexionar sobre las formas y mutaciones que han devenido desde la intención de contener en el desarrollo de la cerámica utilitaria en el Área Metropolitana de Guadalajara a partir de la Colonia al presente.

Objetivos

El objetivo general de esta investigación es intentar construir un entendimiento de la cerámica utilitaria producida en el Área Metropolitana de Guadalajara desde dos tipos de producción: el linaje artesanal enmarcado dentro de Tonalá y paralelamente, el quehacer artesanal de proyectos locales que sin estar insertos en esta lógica, han formado una relación estrecha con la cerámica.

Los objetivos específicos se desarrollan en cuatro líneas de trabajo. La primera será explorar cuáles son los antecedentes de la tradición alfarera en el Área Metropolitana de Guadalajara, específicamente en Tonalá. De manera cronológica, se revisará la existencia de la cerámica en tiempos prehispánicos así como la influencia de la conquista española y el auge de la cerámica utilitaria en la época colonial, así como durante los siglos XIX y XX. Se trazará este relato hasta el presente en el apartado de antecedentes y contexto.

La segunda será explorar el concepto de artesanía desde un enfoque filosófico, sociológico y antropológico para tratar de conformar una visión propia del término tanto en su concepción tradicional como independiente. Se considerará el contexto actual de la artesanía y el papel que organismos como el Instituto Nacional de Artesanía han tenido en esta construcción y se identificarán algunos de los artesanos independientes (este concepto se desarrollará más adelante) para describir su práctica, sus preguntas e intereses detrás del oficio.

En un tercer punto se desarrollará una perspectiva económica de la práctica en la escala local: cuál a sido la influencia que el capitalismo ha tenido sobre la construcción simbólica de la artesanía, cómo ha beneficiado o no al quehacer artesanal. Esto se relacionará con el papel de las políticas públicas en el fortalecimiento del sector.

Finalmente, se busca redondear lo anterior para reflexionar sobre los posibles lugares en los que se ubica la cerámica utilitaria en Guadalajara, no en un sentido estrictamente geográfico sino más simbólico. Habiendo identificado los agentes, dinámicas y procesos que rodean estos objetos cotidianos, se busca retomar la importancia del contacto con el material y las posibilidades que este otorga no sólo en su carácter funcional sino más bien vivencial.

Justificación

La ciudad de Guadalajara guarda la práctica alfarera desde sus primeros momentos empezando visiblemente en la Colonia. Se han mezclado la riqueza de los recursos locales con el trabajo ancestral de la arcilla y la cerámica y poblados como Tonalá y San Pedro Tlaquepaque se han distinguido desde el siglo XVII por la producción de loza utilitaria, que ha constituido un acervo simbólico y cultural de infinita riqueza e historia para nuestro estado y país.

Aun así, naturalmente con el paso de los años esta tradición ha evolucionado tanto en técnicas, estéticas, procesos de producción y organización social pues ha respondido a los movimientos tanto del proyecto de Estado nación a principios del siglo XX así como a la instauración del modelo capitalista más adelante.

Lejos de retomar el discurso proteccionista sobre la importancia de salvaguardar la artesanía tradicional de estos fenómenos, el papel de este trabajo será explorar el lugar de la alfarería utilitaria en la contemporaneidad. Dado que el carácter estrictamente utilitario de estos objetos es ahora también satisfecho por artículos que entran en otros esquemas de producción y que implican un menor costo, entre otros factores más “competitivos”, se busca indagar en las preocupaciones detrás de, tanto la producción cerámica utilitaria, como el consumo de ellos. Asimismo, se pretende reconocer otras formas de producción alternativas a la tradición transmitida generacionalmente, a la que remite la artesanía, a la que se le llamara “producción artesanal independiente”.

En este contexto, tanto por el caso de la producción tradicional como la producción artesanal independiente, es menester volver la mirada a las preocupaciones de los productores así como al papel que estos objetos milenarios tienen en la cotidianidad; al papel de lo manual dentro de un mercado de productos industrializados, a la hibridación de procesos tradicionales y modernizados, al sentido de los oficios (implicada la dimensión del tiempo de producción) en la vida cotidiana y a las lógicas de mercantilización actuales. Todo esto para poder ubicar no sólo dónde está la artesanía en la concepción colectiva sino también qué lugares podrá seguir habitando.

Antecedentes

El uso de la arcilla por los seres humanos se remonta hasta las civilizaciones nómadas y a los tiempos del mito y la magia. Previo al descubrimiento del fuego y al asentamiento de las comunidades nómadas, la arcilla se utilizaba para crear figurillas simbólicas que probablemente se usaban en rituales y ceremonias para la fertilidad (Cooper, 1999).

No fue sino hasta el sedentarismo cuando los modos de vida demandaron objetos utilitarios para contener alimentos y semillas para uso común y religioso. Pero el verdadero descubrimiento de la cerámica como material idóneo para la creación de este tipo de contenedores, dada su resistencia y capacidad de mantener su forma, se dio hasta el descubrimiento del fuego y sus efectos en la arcilla (Cooper, 1999).

Existen dos teorías predominantes sobre cómo se dio este hallazgo. El fuego se utilizaba para mantener el calor del hogar y para ahuyentar animales; se piensa que la arcilla, mezcla de tierra y agua en una consistencia lodosa, se utilizaba para recubrir los hoyos donde se colocaba el fuego. Así, cuando después de varios días éste se extinguía, la superficie del agujero recubierto con el material antes lodoso ahora conservaba la forma cóncava del agujero: un recipiente de arcilla rígida (Cooper, 1999).

Otra teoría plantea que la arcilla se podría haber usado para recubrir cestos y hacerlos impermeables para que así pudieran contener agua. Sin embargo, esta teoría presupone la existencia de la cestería y no en todas las zonas donde se ha descubierto la cerámica se encuentran también este tipo de objetos (Cooper, 1999).

La existencia de la cerámica se ve en diversas regiones del mundo paralelamente, lo cual permite pensar que ésta se aprovechó estrictamente a partir de una demanda de la cotidianidad. De ahí en adelante, las diferentes exploraciones tanto del material como de las posibilidades estéticas se dio a partir de los recursos naturales y del mismo ingenio humano.

Aunque se desconoce la fecha precisa de la concreción de la cerámica como tal, algunos investigadores han encontrado los primeros vestigios en el Cercano Oriente, específicamente en Persia, Egipto y Mesopotamia hacia el 5000 a.C. Hacia el 3000 y 5500 a.C se encuentran vestigios de la llamada

cerámica minoica en Creta, y para 1523–1208, durante la dinastía Shang, surge la cerámica china, cuando se inician los procesos de alta temperatura, lo que significa los comienzos de la porcelana. Evidentemente, existen también vestigios de cerámica griega, etrusca y romana, así como del continente africano durante 900–600 a.C., y en cuanto a América, se encuentran restos de alfarería en Perú hacia 2000 y 2500 a.C. (La cerámica en la época prehispánica, 2010).

En el contexto mexicano, la historia de la cerámica se remonta a tiempos prehispánicos. En su revisión, Briseño retoma crónicas y cartas de los primeros españoles y alude a la segunda carta de Hernán Cortés (1520) al rey de España sobre la visita a Tenochtitlán, en la que menciona la presencia de loza, tinajas, jarros, ollas y otras “infinitas maneras de vasijas, todas de singular barro, todas o las más vedriadas y pintadas”. Esta descripción la secunda Bernal Díaz del Castillo sobre Tlatelolco. Del mismo modo, fray Bernardino Sahagún atestigua la presencia de la cerámica en sus crónicas (Briseño, en Becerra y Mariscal, 2006).

Ahora, en la geografía que corresponde propiamente a esta investigación, es decir el territorio del Valle de Atemajac, específicamente la zona que hoy se conoce como Tonalá, Olveda y otros autores dicen que “ningún historiador o estudiante de cultura aborigen ha podido señalar hasta la fecha el origen de este arte popular que se remonta incierto y nebuloso a la época anterior a la conquista” (Olveda, 1999). Otros autores tienden a homogeneizar la alfarería de territorios como Tonalá, El Rosario, Zalatitan, Santa Cruz de las Huertas, Tateposco y San Pedro Tlaquepaque en una misma memoria colectiva, como si la alfarería o las prácticas ceramistas fueran el legado ancestral de épocas prehispánicas de todas estas regiones (Becerra y Mariscal 2006).

Este argumento es desmentido por Briseño (Becerra y Mariscal, 2006) a partir de una revisión histórica en la que, en el caso de Tonalá, lo más que se puede rastrear la presencia de la cerámica es al siglo XVII, y en el caso de Tlaquepaque hasta mediados del siglo XVIII. Esta investigación se utilizará como esqueleto principal para el recorrido histórico, pues entre la bibliografía es la más completa y detallada.

En cuanto a Jalisco, los primeros objetos de alfarería encontrados fueron documentados por Gonzalo López, quien acompañó a Nuño Beltrán durante la conquista del territorio en 1530. Según esta exploración, se encontraron “muchos hornos y ollas de indios muertos; estaban asándose y cociéndose” en Coynan, cerca del hoy Tototlán. En su ruta arribaron después a Cuitzeo (cerca del lago de Chapala) y en 1530, cuando se arribó a Tonalá, no se distingue ningún quehacer alfarero en las crónicas de Nuño de Guzmán: “...es tierra muy buena, muy poblada y de mucho mantenimiento ... tratan plata y algún oro, y ropa...”.

Es hasta 1585, cincuenta años después de la conquista del Valle de Atemajac, cuando en Guadalajara se comienza a identificar la presencia de la cerámica en la cocina de los españoles y criollos que, según el Obispo de la Mota y Escobar, procedería de Tlacotán y no precisamente de Tonalá. Esto es atestado por el escribano D. Rodrigo Hernández Cordero, quien elabora un listado de objetos cerámicos presentes en hogares tapatíos, listado recuperado por el historiador Arturo Chávez Hayhoe (Anexo 1) (Briseño, en Becerra y Mariscal, 2006).

En este listado no hay presencia de artículos tonaltecas, lo que lleva a Briseño a argumentar que no había tales objetos de importancia en la Nueva Galicia del siglo XVI, “y es de creer que fue porque en la incipiente Colonia los tonaltecas todavía no recurrían a este noble oficio para allegarse los recursos económicos extras... pues en Tonalá en 1533 se trabajaban los metales y se tejía algodón como principal ocupación (Becerra y Mariscal 2006).

Así, ¿cuándo es que la cerámica tonalteca toma forma como tal? Según el profundo trabajo de Becerra y Mariscal, y en la investigación dispuesta en el de Briseño (2006), no es hasta el último cuarto del siglo XVI cuando, con el asentamiento de los frailes agustinos en la ciudad de Guadalajara, se les encomienda la zona de Tonalá. Durante su labor catequística notan la carencia de especialistas que produjeran objetos para la cotidianidad, por lo que mandaban a la capital a algunas personas para su enseñanza artesanal (Becerra y Mariscal, 2006).

López Cervantes explica que

quizás fueron los dominicos quienes transmitieron a los indígenas las técnicas de vidriado, lo cual no es ilógico pues se tiene conocimiento de que la alfarería fue uno de los modos de subsistencia de algunos conventos...de Santo Domingo en la península ibérica, sin embargo, aún no está esclarecido...el papel que desempeñó alguna de aquellas órdenes en la enseñanza de nuevas técnicas cerámicas y en el fomento artesanal de los indígenas de Tonalá ... probablemente fueron los agustinos (Becerra y Mariscal 2006).

Existe también la posibilidad de que los dominicos, ya en Guadalajara y cerca de los agustinos, hayan instruido a algunas personas del pueblo tonalteca ya sin tener que ir a la Ciudad de México.

Con esta intención de ubicar la temporalidad del auge cerámico de Tonalá, Briseño recaba anotaciones de Núñez Miranda en las que señala que “de las manifestaciones más características [de la cultura tonalteca] la alfarería es una de sus míticas actividades económicas”, señalando que “según los testimonios cerámicos tonaltecas de más alta calidad y más antiguos encontrados hasta hoy y reunidos en España, datan del último tercio del siglo XVII, o sea, que después de la llegada de los españoles (1530), tuvieron que pasar más de cien años para que los tonaltecas destacaran en este trabajo” (Becerra y Mariscal, 2006).

Aun así, se encontró que la cerámica identificada de forma genérica como mexicana, o en algunos casos como “loza de Guadalajara”, fue parte de los bienes reales a finales de 1600. Específicamente, a raíz de la incautación de los bienes de un allegado de la reina Mariana de Austria se encontraron “barros de Guadalajara de las Indias”. También en bienes de la esposa del virrey de Nápoles, la condesa Oñate, se encontraron “piezas comunes, llegadas de Guadalajara, México” donde se encontraron “Dos jarras de Guadalaxara negras”, “tres jarrones de Guadalaxara”, “nobenta y quatro barros negros de Guadalajara de las Yndias” y “cinco barros de Guadalaxara”, entre otros artículos que enlista García Saiz y Albert de León en un amplio trabajo sobre la cerámica de Tonalá, citado en Becerra y Mariscal.

Esto nos indica que para el siglo XVII, como se había comentado antes, existe ya la presencia sólida de la cerámica en el Valle de Atemajac, aunque no se sabe si ésta procedía específicamente de la región de Tonalá, pues incluso

cuando ya se producía y se vendía en Guadalajara se conocía más bien como “loza Guadalajara”. Así, intuitivamente, se data que la loza tonalteca vidriada, una vez instaurado el conocimiento a raíz de la llegada de los agustinos y los dominicos, se comenzó a elaborar a principios del siglo XVII (Becerra y Mariscal, 2006).

De manera semejante, la llegada de esta loza a Europa se traza de manera deductiva: dado que entre los siglos XVI y XVII Guadalajara fue un punto de partida desde el cual se dio la conquista de otros territorios del norte de México, el número de habitantes comenzó a incrementarse rápidamente, lo que generó un mayor consumo de bienes y demandó por lo tanto la producción de utensilios de barro para uso doméstico que eran de una calidad superior a la requerida para el uso cotidiano, lo que dio, a partir del 1650, abasto para su exportación (Becerra y Mariscal, 2006).

Así, se puede aclarar el supuesto de que la alfarería tonalteca se remonta a un origen prehispánico pues se sabe que en esta zona, antes de la colonia, las principales transacciones “consistían en la venta o intercambio de productos de la agricultura, de la industria, de la caza o la pesca ... el comercio entre los tecuexes era casi nulo y se limitaba a objetos de uso doméstico como cucharas, petacas de jara y liendrilla, malacates, leña de cueros, tejidos y cordones de pochotl” (Becerra y Mariscal, 2006).

Según Briseño, la producción artesanal de alfarería que ha sido trascendental en Tonalá data aproximadamente a mediados del siglo XVII:

[...] fue Tonalá ... desde el más remoto tiempo Colonial, una población pequeña de raigambre indígena donde la gente se dedicaba de manera importante a quehaceres agrícolas ... también desde la época Colonial ... Tonalá había desarrollado una especialidad que la había distinguido hasta hacerla famosa ... Como es sabido, desde el siglo XVII piezas de barro de Tonalá comenzaron a llegar —y asombrar— a la nobleza europea que muy pronto comenzó a atesorarlas (Imagen 1).

La llegada de los españoles al Valle de Atemajac, que significó el despojo de la mayor parte de las tierras de los indígenas y la temporalidad de la producción agrícola, y las características de los suelos, ricos en arcillas y

barros, propiciaron el desarrollo artesanal de este trabajo, por lo que tanto Tonalá como San Pedro Tlaquepaque asumieron esta actividad como principales fuentes de ingreso (Becerra y Mariscal, 2006).

De la Colonia a la nuestros días la producción cerámica tonalteca ha pasado por una sucesión de evoluciones que la han modificado tanto en términos técnicos como estéticos, lo que ha permitido su prevalencia en el mercado, pues dada la necesidad económica de las familias dedicadas a este oficio, los cambios en su trabajo han corrido de manera paralela a los cambios globales, manteniendo otros elementos intrínsecos a este tipo de producción. Más adelante se revisará el desarrollo del capitalismo y el crecimiento de la mancha urbana así como su influencia en la producción artesanal. También se verán las estructuras sociales que sostienen (o no) la tradición alfarera tonalteca y la evolución del oficio en un entorno global de producción en serie.

Contexto

Si bien la producción artesanal de alfarería en Guadalajara tuvo un papel importante en el comercio desde la Colonia y en el siglo XVIII, fue hasta los siglos XIX y XX cuando se vio una expansión más significativa (Becerra y Mariscal 2006).

En todo el reino de Nueva Galicia la alfarería de Tonalá era incluso más estimada que la loza china y de Alcora (fábrica fundada en el pueblo de Castellón, España a mediados de 1700), esencialmente por su olor y sabor, aun cuando esta región no era la única productora de loza pues El Rosario, Zalatlán, Santa Cruz de las Huertas y Tlaquepaque eran también alfareros desde finales del siglo XVIII (Becerra y Mariscal, 2006).

El mercado principal de la región era Guadalajara, pues gracias a su rápido crecimiento demandaba objetos utilitarios y productos decorativos. Asimismo, con la construcción del ferrocarril a mediados del siglo XIX se facilitó el traslado de estos productos, lo que favoreció su comercialización y exportación a escala local e internacional. Al mismo tiempo, el crecimiento de Tonalá a partir de la segunda mitad del siglo XIX pasó por un proceso de desarrollo que transformó la economía, de una principalmente campesina a una artesanal (Becerra y Mariscal, 2006).

Esto tuvo que ver con el desarrollo del proyecto nacionalista mexicano fomentado durante el Porfiriato, durante el cual la formación de un proyecto cultural identitario demandó la creación de imágenes e íconos nacionales que retrataran la “mexicanidad”. Esto se manifestó no solamente en las artes populares sino también en la fotografía, por ejemplo con el trabajo de Cruces y Campa y los llamados “tipos mexicanos” (1885), en los que se recreaban escenas con paisajes y personajes urbanos y rurales (Imagen 2).

Durante este periodo la creación alfarera tonalteca se expandió más allá de lo utilitario para crear también figuras de arcilla representativas de estas escenas costumbristas (Becerra y Mariscal, 2006).

Este planteamiento, que explora la influencia político–ideológica del Estado en el reconocimiento de una tradición artesanal es también desarrollado por García Canclini, aunque en el escenario posrevolucionario, en el que “para construir una patria poderosa y una nacionalidad coherente debía desplegarse una política que construyera fusión de razas, convergencia y fusión de manifestaciones culturales...” (García Canclini, 1982).

Durante el proyecto de modernización del Porfiriato se instalaron manufactureras con tecnología desarrollada que buscaban mano de obra barata, por lo que muchos artesanos que llegaron a trabajar a estos espacios tuvieron la oportunidad de contactar con otro tipo de técnicas, como, por ejemplo, el torno de pie en el taller de los Farías, conocimiento que comenzó transmitirse de generación en generación (Becerra y Mariscal, 2006).

Como ejemplo de estos talleres tenemos el caso del alfarero Ildelfonso Goche, quien narra que su abuelo se dedicaba a la alfarería en el taller de Heraclio Farías. También menciona la presencia del artesano Miguel Zúñiga, quien “era una eminencia en hacer sus figuras de artesanía, retratos de Maximiliano y Carlota y luego de Don Porfirio Díaz a Juárez...”. Sobre Miguel Zúñiga, en un relato de Eduardo Gibbon, de 1893, comenta cómo, al ser sordomudo (el artesano) no pudo expresarle su gratitud: “Pobre hombre. La naturaleza le negó el habla y el oído; pero en cambio, le dio inteligencia, ese don preciosísimo con que se eleva el hombre y se forma la civilización”. El nombre de Miguel Zúñiga también está presente en un directorio de 1907 como “vecino de la calle Florida No. 20 dedicado a la alfarería y al modelaje en

barro". Zúñiga trabajaría en el taller Ruiz Velasco y después pondría su propio taller y enseñaría a otros locales, quienes más adelante enseñaron a sus hijos.

Ya en el periodo industrial, en la década de los treinta y cuarenta del siglo XX, se fundaron más talleres artesanales que detonaron un cambio cualitativo y cuantitativo de la producción y, al mismo tiempo, cambiaron las relaciones de producción y organización social. Llegaron las llamadas alfarerías en las que comerciantes contrataban mano de obra artesanal y al mismo tiempo compraban la producción de talleres familiares, lo que fomentó la instauración de nuevos agentes: los intermediarios económicos, como Loza Fina, S.A de C.V. (1948) y El Palomar (1967). En estos talleres semi industriales se trabajaba principalmente con cerámica de alta temperatura, lo que revolucionó la producción artesanal doméstica, pues fuera de los talleres se comenzaron a producir no sólo objetos utilitarios sino también artísticos, los que ahora contaban con nuevos elementos estéticos en términos de colorimetría gracias a los esmaltes desarrollados y también mayor calidad por la durabilidad de la alta temperatura (Becerra y Mariscal 2006).

Cambian entonces las estrategias de producción y comercialización, por lo que la trayectoria laboral de los artesanos es legitimada ante una mayor visibilización y es cuando entran en escena las políticas públicas. Esto se observa no sólo en el plano local sino también en el nacional, pues durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, en 1938, surge en Michoacán el Museo Regional de Artes e Industrias Populares. También, a partir del primer Congreso Indigenista reunido en Pátzcuaro, se aprobó una recomendación para la "protección de las artes populares indígenas por medio de organismos nacionales". Paralelamente, se dio el impulso gubernamental para estudios socioeconómicos del sector artesanal, se crearon fondos para la asistencia crediticia y se generó la Dirección General de Culturas Populares y el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (García Canclini, 1982).

En la actualidad, la tradición alfarera de Tonalá se ha visto afectada por el fenómeno del crecimiento poblacional y el incremento de la mancha urbana. Sobre lo primero, Tonalá vio un crecimiento poblacional radical a partir de los años ochenta (de 4.3% a 5.4%) debido al surgimiento de colonias que unificaron Tonalá con el AMG, por lo que de 1980 a 1990 la población total se multiplicó (de 24,648 a 52,158) y en la década consecutiva de 1990 a 2000

prácticamente se triplicó (de 52,158 a 168,555). Según el IIEG, en 2015 su población era de 536,111 personas y se estima que para el 2020 habrá 568 367 habitantes (IIEG, 2018).

Por su parte, el crecimiento de Guadalajara tuvo su mayor incremento en la década de los cincuenta y sesenta y del 2000 en adelante la tasa de crecimiento ha tendido a reducirse probablemente porque la extensión territorial del AMG está urbanizada en su totalidad y la mancha urbana tiende a extenderse a municipios como Tlaquepaque, Tonalá, Zapopan, Tlajomulco y Zapotlanejo (Becerra y Mariscal 2006).

Naturalmente, el crecimiento poblacional se hila con los procesos de urbanización de las localidades cercanas a Guadalajara, lo que ha traído consigo la desaparición de una cantidad significativa de minas de arcilla. Así, una labor que antes era realizada por el alfarero ha sido reemplazada por un nuevo actor especializado en localizar y explotar nuevas zonas de recursos así como generar las redes de comercialización que puedan ligar a los diferentes productores a lo largo y ancho de la república. Esta nueva cadena de producción ha incrementado el precio final de los productos artesanales.

Asimismo, el cambio de uso de suelo, en muchos casos antes destinado a la agricultura y ahora a la vivienda, han atraído a inmigrantes que ya no participan en la producción artesanal lo que ha hecho de Tonalá una localidad con un perfil laboral sumamente híbrido.

Actualmente es difícil conocer el porcentaje de la población tonalteca que se dedica a la artesanía, pues en el reporte de mayo 2018 del IIEG no existe una categoría específica para el sector artesanal. La distribución de las unidades económicas de noviembre de 2017 se divide entre agricultura (0.0%), industria (15.3%), comercio (46.9%) y servicios (37.8%). Asimismo, los subsectores de valor agregado censal bruto (“el valor de la producción que se añade durante el proceso de trabajo por la actividad creadora y de transformación del personal ocupado, el capital y la organización, ejercida sobre los materiales que se consumen en la realización de la actividad económica”) no da indicios de esta actividad (Anexo 4). Dado que en la presentación de Tonalá como municipio en la página oficial del Gobierno del Estado de Jalisco se presenta la alfarería como “la principal actividad” de la industria, puede inferirse que ese 15.3% presentado en la distribución de

unidades económicas representa a la alfarería, aunque el IIEG no menciona el término en ninguna parte de la publicación.

Por otra parte, el Instituto de la Artesanía Jalisciense, con el propósito de conocer cuántos artesanos hay en Jalisco y a partir de eso poder desarrollar programas y políticas específicas para el sector artesanal, hizo un censo¹ en 2014 que pretendía, además de recabar información del número de artesanos, proporcionarles credenciales que les permitieran registrarse en el Instituto y eventualmente hacer un Registro Único de Artesanos del Estado de Jalisco que se transformaría en una plataforma de comercialización, además de un Atlas de Artesanos. Esta iniciativa comenzó en 2014 pero a la fecha no se ha publicado. Según Ismael Rodríguez, ex encargado del departamento de Diseño en el Instituto de 2008 a 2011 este censo estuvo disponible en el portal virtual en algún momento, y aunque en una nota del periódico Milenio de Julio 2017 el director del Instituto Ernesto Meza Tejeda señala que “son mil artesanos los que ya tienen credencial”, la información no es localizable (Milenio, 2017).

Aun así es posible encontrar información actualizada de corte antropológico en la que a partir de una metodología etnográfica se desarrollan las dinámicas actuales de la tradición alfarera tonalteca. Vanessa Freitag explora el oficio artesanal en familias de artesanos de esta localidad y narra las características del pueblo tonalteca en relación con esta tradición.

Así, caracteriza a Tonalá como un espacio heterogéneo en cuanto a la relación con la artesanía; su producción y comercialización se da en algunos casos en una esfera local (casas–talleres de artesanos, galerías y el tianguis tonalteca), pero también existe una gran influencia de intermediarios foráneos que vienen de otras partes de la república o del extranjero (especialmente de Estados Unidos y China) para abastecerse de artesanías tonaltecas y

¹ Según el título quinto del Plan Institucional 2014–2018 se entiende censo como “aquel padrón o lista de actividades, talleres, empresas y artesanos dedicados a la multicitada actividad y que además tengan su domicilio dentro del Estado de Jalisco”, el cual busca “tener un control de los artesanos, para que accedan a los beneficios otorgados por el Instituto de la Artesanía Jalisciense y sus autoridades auxiliares”. “Ahora bien, el registro, para efectos de la presente Ley, será el acto protocolario que realice el Instituto de la Artesanía Jalisciense y que tendrá por objeto acreditar mediante el registro del documento de certificación artesanal y con ello acceder a los beneficios que ofrezca el Instituto de la Artesanía Jalisciense.”

distribuir las en sus tiendas. Además, en Tonalá también se distribuyen artesanías de otros estados como Michoacán, Puebla, Oaxaca y Ciudad de México (Freitag, en Pérez, 2015).

Las principales técnicas de Tonalá son el barro bruñido, el barro canelo, el bandera y el petatillo, y dada la presión del mercado, algunos materiales con los que solían realizarse esas técnicas se han modificado por versiones sintéticas; los barroes se han cambiado en algunos casos por caolines y los colores naturales por aceites y anilinas (Guerrero Santos, 2010).

En cuanto a la estructuración social del artesanado, como es el caso de muchas tradiciones artesanales, el oficio es algo que se construye a partir de la familia ya que en la actualidad, en la mayoría de los casos la transmisión del conocimiento alfarero se da dentro de esta estructura; Vanessa Freitag recupera testimonios de algunas familias tonaltecas cuya tradición se remonta a por lo menos tres generaciones en las que tanto adultos como jóvenes buscan permanecer en este trabajo: “Ahorita me está llamando la atención seguir esta tradición porque la empezó mi tatarabuelo, después mi bisabuelo, después mi abuelo, mi papá y conmigo ya serían cinco generaciones... ya si algún día llegara a tener esposa e hijos, también ir enseñando a ellos cómo se hace; pero pues primero yo, enseñarme bien a hacer” (artesano tonalteca, 16 años, 2010, en Freitag, 2015).

Cabe mencionar que la transmisión de este conocimiento se da siempre en etapas, pues según la edad y el género es que se adjudican las diversas tareas. En la tradición tonalteca, la pintura por ejemplo es el elemento más valioso tanto estético como económicamente, y suele ser un trabajo realizado por los hombres. Las mujeres por su parte son reconocidas por el bruñido, pues los tonaltecas dicen que gracias a sus “manos chiquitas” son hábiles para ese trabajo (Freitag, en Pérez, 2015).

Entre los siete y ocho años las hijas e hijos aprenden a preparar el barro, a vaciarlo y a desmoldarlo. Entre los diez y los catorce se unen las partes desmoldadas y se detallan las molduras. Entre los quince y los dieciséis los hombres aprenden a pintar y a modelar y las mujeres a bruñir (Becerra y Mariscal, 2015). También es posible que ya en la edad adulta, las mujeres quieran desarrollar su propia línea artesanal (Freitag, en Pérez, 2015).

Becerra y Mariscal categorizan los procesos de transmisión de conocimiento en tres vertientes: continuidad, innovación y ruptura.

En el caso de Pilar Núñez, por ejemplo, quien al igual que sus hermanos creció trabajando en el taller de su papá pero tuvo también la oportunidad de estudiar una licenciatura, decidió regresar al taller y con una visión más global logró promover el trabajo familiar para poder tener una mayor proyección. Dice que su padre

Es el estereotipo del artesano, no le interesa lo de afuera, si viene alguien preguntando, le da poca información y si es un comprador, quiere que le compre sin más preguntas... no tiene intereses en la proyección y soy yo la que tengo que estarlo promocionando y explicarles... Se necesita tener un equilibrio entre una visión tradicionalista de la práctica artesana y una visión empresarial (Núñez, en Becerra y Mariscal, 2015).

Otro caso interesante es el de la familia Padilla, cuya trayectoria se ha visto marcada por la constante innovación desde el trabajo de Rodolfo Padilla en el taller Loza Fina, S.A. de C.V., en los cincuenta y quien en esa misma década decidió poner su propio taller, al que invitó a su hermano Francisco Padilla como administrador. Cuando murió Rodolfo, su hermano Francisco heredó el taller y se dedicó a trabajar las figuras de caolín que se conocen como “familias”. De sus cinco hijos, Francisco y Rodolfo instalaron un taller paralelo en el que trabajaron cerámica de alta temperatura para productos utilitarios como tazas y platos —esto después de que Rodo estudió cerámica en Japón (Becerra y Mariscal, 2015).

En los años ochenta, con la crisis económica, el taller de Francisco (padre) sufrió muchos estragos, mientras que el taller de alta temperatura comenzaba a tener mucha demanda, por lo que eventualmente el taller de Rodo y su hermano absorbió el del padre, y en este taller unido se decidió producir exclusivamente loza de alta temperatura. Naturalmente, en esta transición se manifestaron las resistencias al cambio pues, según Rodo, su padre tuvo muchas dificultades al aceptar la transición.

Actualmente, el taller de Rodo y Fran Padilla sigue produciendo loza utilitaria pero también, después de un viaje de estudios a Italia en la década de

los noventa, se incorporó la creación de escultura artística, por lo que el taller se dividió en dos partes: el Taller Rodo Padilla, donde se producen las esculturas de alta temperatura, y el Taller Paco Padilla, que produce las vajillas (Becerra y Mariscal, 2015).

Aunque en los escenarios anteriores el arraigo y la adaptación son virtudes que han logrado traducir la tradición a nuestro presente, no todos los talleres han logrado lo mismo (Becerra y Mariscal, 2015).

En el caso de Zenón Martínez, la tradición se detuvo en la generación de sus hijos por diversos motivos. Zenón es un artesano tradicional de 84 años (en el tiempo en que se hizo la entrevista) cuya trayectoria se ha reconocido con premios y exposiciones en los planos nacional e internacional y quien aprendió el oficio de sus abuelos maternos y paternos, y también de sus padres. En su juventud trabajó en el taller de Pablo Morales y a los 45 años decidió poner su propio taller. Sus hijos recibieron también las enseñanzas del oficio, quienes paralelamente estudiaban una carrera técnica (Becerra y Mariscal, 2015).

En 1972 la Confederación Revolucionaria de Obreros y Campesinos (CROC) presionó a Zenón para incorporarse a la organización si quería seguir trabajando en su taller con sus aprendices, aunque Zenón sólo tenía un aprendiz y eran más bien sus familiares quienes lo ayudaban (Becerra y Mariscal, 2015).

En este tiempo la CROC le puso “una de esas huelgas locas en el 72, no querían que tuviera aprendices ni nada...”. Ante esas presiones Zenón logró conseguir apoyo de un secretario de la unión a la que él pertenecía, quien logró que se detuvieran las imposiciones; sin embargo, desde ese entonces ninguno de sus hijos siguió trabajando en el taller y actualmente mantiene un taller pequeño en el que pinta algunas piezas pero ya sin modelar (Becerra y Mariscal, 2015).

Aunque estos tres ejemplos pueden ilustrar a grandes rasgos algunos de los escenarios de la tradición alfarera tonalteca en la actualidad, existe también un caso interesante que nos cuenta, a título personal, Ángel Santos. En una visita a su taller de Tonalá, platicó sobre la evolución de su taller y sobre las decisiones que ha tomado sobre la marcha ante las dificultades que se han presentado.

Oriundo de Zacatecas, Santos se traslada a Tonalá desde pequeño y a los siete años se hace aprendiz de la familia Silva Palomino donde comienza a aprender el oficio. Estudió Artes Plásticas en la UdeG y cuenta él, que esto le ha dado la posibilidad de tener una visión más amplia y crear más allá de la tradición tonalteca. Con una maestría sobre los procesos tradicionales, Santos se distingue por su trabajo minucioso en el decorado, inspirado en la naturaleza, los animales y los nahuales. En la conversación, cuenta que algo que posibilitó la continuación de su taller hace un par de años fue la colaboración con estudiantes de diseño industrial, principalmente del Tec, quienes a partir de la vinculación de maestros de la institución con se acercaron a su taller para elaborar piezas diseñadas por ellos. A esto le llama comercio justo, pues él presta las manos para un trabajo que domina mientras que los alumnos pueden experimentar con diseños propios.

Compara este tipo de trabajo comercio con algo que solía realizarse en los setenta: comercio “a vuelta de viaje” en el que los comercializadores se llevaban piezas que supuestamente pagarían al regresar, pero esto no siempre sucedía. El comercio justo es, en sus palabras, lo que le ha dado la mayor subsistencia.

Como puede verse, en algunos casos la estructura familiar sigue siendo la columna vertebral de la transmisión alfarera, ya sino, la modalidad de aprendices mencionada en el caso de Ángel. Aun así, el devenir de la artesanía verse afectada por situaciones externas e internas. Según Freitag,

El oficio se aprende en el ámbito cotidiano familiar como una forma de aportar económicamente a la casa: aunque los jóvenes quieran trabajar y tener así sus propios ingresos, no se sienten obligados a ayudar a los padres como sucede en generaciones precedentes. Estas generaciones solían aprender el oficio porque no tenían otra opción de trabajo o porque eran obligadas (por castigo o para evitar “vagancias” de los niños) a ayudar a sus padres en pequeñas tareas del proceso artesanal... Actualmente, los jóvenes tienen la opción de seguir en el oficio y conciliar con sus estudios. Aprender el oficio de los padres y abuelos es visto con orgullo y una posibilidad de seguir con la herencia familiar (Freitag en Pérez, 2015).

En cuanto al futuro del oficio,

La mayoría de los alfareros tienen opiniones diversas sobre qué pasará... aunque la mayoría afirma creer que tarde o temprano el oficio está destinado a desaparecer. Esta ‘desaparición’ puede estar relacionada con el abandono del oficio por parte de algunas familias o con cambios drásticos que se observan en las técnicas alfareras (por ejemplo, falta de barro de buena calidad y de colorantes naturales...) (Freitag, en Pérez, 2015).

Aun así, hay algunos artesanos firmemente comprometidos con el oficio y con la preservación de la memoria familiar, pues creen que es necesario mantener las tradiciones. Pero esta voluntad de permanencia requiere también que los artesanos puedan gestionar su trabajo, los medios de difusión adecuados, las nuevas formas de comunicar y promocionar su trabajo así como la integración de tecnologías e innovación en sus diseños sin abandonar la tradición.

En esta tensión entre permanencia y desaparición se inserta también el surgimiento de otros talleres de producción de alfarería utilitaria que han surgido independientemente de la tradición filial. Kino, Sofía Solamente, Alache y Pop Dots son algunas de las marcas locales manejadas por personas que trabajan directamente con el material y que dialogan con los procesos de producción artesanal, pero no provienen del mismo linaje que los artesanos, por lo que las tensiones que enfrentan en la contemporaneidad pueden ser distintos al caso tonalteca. La relación entre estas dos formas de producción será explorada más adelante.

Desarrollo

Sustento teórico y metodológico

Para la exploración de la noción de artesanía se hará un recorrido que va desde la filosofía, la sociología, la antropología hasta las industrias culturales. Para esto, se verán autores como Richard Sennett y Aspe Armella, quienes retoman la mitología para mirar el quehacer del artesano. Después, se

recorrerá el planteamiento de Adolfo León Grisales en *El olvido de la cotidianidad. Artesanía, arte y territorio* como columna vertebral para explorar las nociones sociológicas y antropológicas de la artesanía; recuperando el diálogo que tiene el autor con Bourdieu, García Canclini, Clifford y Geertz, para arribar al concepto de hibridación, desde el cual es posible entender la artesanía en la contemporaneidad. Finalmente, para afianzar las nociones del mismo, se mirará a una perspectiva más concreta propuesta por Navarro–Hoyos y finalmente se redondeará los conceptos integrando estas propuestas.

En cuanto a la perspectiva económica y global de la artesanía, los referentes principales son García Canclini y Victoria Novelo en *Las culturas populares en el capitalismo* y *Artesanías y capitalismo en México*, respectivamente.

Sobre los referentes metodológicos, la investigación se hizo principalmente a partir de una revisión bibliográfica en la que algunas fuentes contienen estudios de caso de corte etnográfico. Por la temporalidad de la investigación, en trabajo de campo se acotará a entrevistas semiestructuradas en cuanto al trabajo con los productores contemporáneos y observación participante en la tradición artesanal.

Concepto de artesanía

Al preguntarnos sobre el concepto de artesanía valdría la pena comentar que existen muchos abordajes sobre estos vastos objetos. Filósofos como Richard Sennett y Aspe Armella se preguntan por la valoración artesanal y las implicaciones del oficio en la vida contemporánea desde su relación con la mitología, mientras que León Grisales lo hace desde el pensamiento de sociólogos y antropólogos como antropólogos como Bourdieu, Geertz y Canclini. Navarro–Hoyos por su parte, en su trabajo *La artesanía como industria cultural* lo hace desde un pensamiento que responde al concepto reciente de “industrias culturales” y finalmente, Octavio Paz lo hace desde la dimensión corporal: cómo participa nuestro cuerpo en el contacto con la artesanía. Así, a lo largo de este apartado se recuperarán estas exploraciones para redondear la visión del concepto.

Al hablar de artesanía sería oportuno mencionar algunos lugares comunes en los que suele caer esta conversación: diferencias entre artesanía y arte. Lejos de pretender aclarar esta diferenciación que podría incluso llegar a ser bastante estéril, vale la pena mencionarla como punto de partida ya que se vincula con el lugar de la artesanía en los tiempos griegos.

Según Aspe, en la filosofía aristotélica por mucho tiempo existió la premisa de que el arte y la artesanía estaba supeditado tanto estructural como moralmente a la política y la *praxis* (acción); para Aristóteles, “la felicidad y mejor bien está en los bienes del carácter y la inteligencia en sumo grado”, por lo que el valor del artesano o del artista, sujeto “a las características propias del material con que trabaja” era ínfimo (Aspe, en Pérez, 2015).

Así, lo que Aristóteles llamaría *techné* (técnica) tendría un valor social menor dado que su único propósito era cumplir un requerimiento de la vida cotidiana: objetos meramente utilitarios.

En esta misma línea dicotómica entre *logos-praxis* y *techné* podemos encontrar la anécdota que cuenta Sennett al comienzo de su libro *El artesano*. En este trabajo, el autor inaugura narrando un encuentro con su maestra Hannah Arendt en 1962: en el auge de la crisis cubana de los misiles, la moral del ser humano no podía estar más por los suelos y en este contexto, Arendt compara la posibilidad creativa del hombre con la caja de Pandora, la cual encerraba los dolores y malestares más rotundos. En la lógica de la maestra, esta posibilidad de crear deliberadamente no era diferente al riesgo que representaría abrir la caja, por lo que para ella, afín al planteamiento griego, “la cultura, fundada en cosas hechas por el hombre, corre continuamente el riesgo de autolesionarse” (Sennett, 2008).

Naturalmente, en su libro Sennett busca desarrollar la visión de Arendt años después de la crisis de misiles, en una época en que pensar que el hombre es capaz de reflexionar y producir o crear *a la vez* parecería menos paradójico al ponerse en relación con el acontecer del momento (Sennett, 2008).

Y es que, aunque en la filosofía aristotélica efectivamente *techné* estaba subordinada a *logos* y *praxis*, esto no quería decir, según Aspe, que a los artistas y a los artesanos se les asignara inmediatamente un lugar inferior, como si la labor creativa del hombre no implicase ningún proceso racional y

reflexivo como sostiene Arendt al verse en la sombra de la época (Aspe en Pérez, 2015).

Ya desde el planteamiento de la organización de la ciudad Aristóteles presentaría la música y el dibujo como artes valiosas por su carácter imitativo, a partir del cual uno podría desarrollar el alma y el conocimiento gracias a la vivencia “mimética” del dolor, la alegría, el gozo y otras emociones. Sobre la aplicación de la racionalidad en el trabajo manual diría que el artista es el que sabe por qué a tal material puede darle tal forma y si ese material resiste ciertas tensiones y calores para lograrlo (Aspe, en Pérez, 2015).

Así, “el artesano se distingue de los hacedores en que los últimos hacen, sí, pero hacen sin saber lo que hacen...” “quienes operan por impulso natural sin reflexionar sobre su hacer, sin intención y sin fin, sin entrar en contacto con el material ni intentando componer obra alguna, esos son en realidad siervos, pues en nada activan su razón sin pretender configurar libremente el producto” (Aspe, en Pérez, 2015).

Del mismo modo que Aspe busca integrar *logos* y *techné*, Sennett retoma la producción de objetos a la luz de la pregunta “qué nos enseña de nosotros mismos el proceso de producir cosas concretas”. Lejos de ser arbitraria y riesgosa, tan riesgosa como abrir la caja de Pandora, él ve la posibilidad de producir como una ventana hacia el ser humano que “...lleno de curiosidad por las cosas en sí mismas, quiere comprender cómo se pueden generar valores religiosos, sociales o políticos” (Sennett, 2008).

Este último planteamiento nos lleva al diálogo que León Grisales presenta entre las concepciones tanto sociológicas como antropológicas de Bourdieu, Clifford, Geertz y García Canclini. Mientras que el autor dialoga con estas teorías para tratar de conciliar el debate entre artesanía y arte, nosotros recuperaremos las perspectivas sobre la artesanía aunque será inevitable mencionar la relación que tienen con el arte, pues ambos conceptos, en tanto que producciones humanas, entran en la pregunta planteada por Sennett y nos ayudan a generar aproximaciones sobre el lugar de la artesanía.

Desde la sociología, debe mencionarse que Bourdieu no elabora una teoría estrictamente dirigida a la artesanía y habla más bien de las artes populares en relación con su teoría del gusto, en la cual propone que tanto arte como artesanía se “enfrentan a diferentes formas de valorar la vida y están

estructurados en función de *habitus*² diferentes”. Para él, la valoración de la artesanía (que subordina al arte) se debe a la función social que ambos desempeñan como “referentes de identificación y distinción de diversos grupos sociales”. Es decir que a partir del gusto, ya sea por el arte, por la artesanía o por cualquier otra producción simbólica, uno afirma su condición (Grisales, 2017).

Mientras que la sociología se ha preocupado por describir las estructuras que sostienen la circulación de acciones, significados y significantes, la antropología les ha mirado desde adentro. Por eso, para la antropología la artesanía se asume como un portador de identidad en el que los objetos representan la memoria de una comunidad y por lo tanto son contenedores de un valor simbólico (Grisales, 2017).

En este caso, cuestionar el valor social de la artesanía y el artesano, lo que hace en términos filosóficos Aristóteles, resulta un poco obsoleto pues en la antropología está en entredicho que conocer la historia de la humanidad es valioso; a la luz de la premisa de Sennett, los objetos generan valores sociales, religiosos y políticos que se establecen en su uso y circulación, así como en su estudio. Así, “el objeto artesanal, además de ser un elemento material en sí, es una clase de símbolo con los que se representan hechos y rasgos culturales de un grupo social específico” (Herrera, en Grisales, 2017).

En este entendimiento de artesanía, podemos encontrar varios problemas, principalmente su generalidad: cualquier objeto producido por el ser humano puede representar “hechos y rasgos culturales de un grupo social específico” pues hoy en día podríamos entender tanto sobre una sociedad mirando un teléfono celular como podríamos conocer en algún momento sobre las vasijas en las tumbas de tiro.

Para entender mejor la artesanía, sería pertinente mirar el concepto de cultura pues según el entendimiento de éste se pueden hacer diversas lecturas de lo artesanal. Aunque el entendimiento de la cultura ha cambiado tanto como el tiempo, J. B. Thompson realiza una cronología interesante en la que retoma las nociones alemana y francesas de principios del siglo XIX: *kultur* y

² Bourdieu define el *habitus* como “esquemas de percepción, valoración y acción”.

civilization, respectivamente, el primero entendido como las bellas artes y la ciencia y el segundo como la moral y el refinamiento (Thompson, 1993).

Grisales abordará estas dos concepciones para proponer que, según desde donde se mire, la artesanía tendría implicaciones radicalmente diferentes; mientras que en la primera “el objeto artesanal es visto en relación con la memoria, la tradición y todos los referentes simbólicos que configuran la identidad de un pueblo o de una comunidad” en la segunda “es visto en relación con un proceso civilizatorio universal, donde, por lo tanto, no puede ser entendida sino como un escalón más o, a lo sumo, como un rasgo diferenciador puramente coyuntural cuya persistencia se convertirá en un obstáculo para el avance de la civilización” (Grisales, 2017).

Estos dos planteamientos serían interesantes al querer retratar el presente de la artesanía. Pero antes, cabe mencionar la visión antropológica que proponen Geertz, Clifford y García Canclini, tanto de la cultura como de la identidad que la forma: Geertz mantiene una visión sumamente móvil de lo que puede ser entendido como cultura (“...un sistema ordenado de significados y símbolos en cuyos términos los individuos definen su mundo, expresan sus sentimientos y emiten sus juicios ... un patrón de significados transmitidos y materializados en formas simbólicas...”), para la cual se necesita pensar en la particularidad y la individualidad en lugar de aglomerar las culturas en regiones pues da espacio a cierta relatividad del sentido según desde el contexto en el que se mire. En este enfoque, la artesanía y cualquier otro objeto puede considerarse como portador de valor simbólico y lo que habría que mirar detalladamente es el contexto que produce dicha categoría (Grisales, 2017).

En relación con el arte, “no podríamos establecer *a priori* una clara distinción entre la obra de arte y otro tipo de objetos de uso cotidiano, pero en un estudio etnográfico particular de la cultura occidental sería posible y necesario, tener en cuenta esta distinción valorativa”.

Por su parte, Clifford y García Canclini sostienen que “la identidad (implicada en la cultura) es coyuntural, no esencial”:

...las identidades del siglo XX ya no presuponen culturas o tradiciones continuas. Por doquier los individuos y los grupos improvisan realizaciones locales a partir de pasados re coleccionados, recurriendo a medios, símbolos y

lenguajes extranjeros. Esta existencia de fragmentos ha sido descrita como un proceso de ruina y decadencia cultural...las diferencias humanas auténticas se están desintegrando, desapareciendo en una cultura expansiva de mercancías para convertirse, en el mejor de los casos en “arte” o “folklore” coleccionable” (Clifford, 1988).

Sin embargo, según su propuesta, este proceso no debe ser algo lamentable pues más bien esta mezcla de recortes nos permite presenciar la dinámica de formación de culturas futuras. Así, pensar en la artesanía como un objeto estático, cerrado e inmutable sería errado, pues como cualquier manifestación cultural responde a su tiempo y a su entorno, convive con las influencias externas y se enriquece de los sistemas de valoración internos.

Lo anterior nos lleva a la propuesta tanto de Clifford (1988) como de Grisales: la hibridación. A partir de esta, podemos dejar de lado las oposiciones reductivas entre lo contemporáneo y lo tradicional, lo culto o lo popular, el arte y la artesanía. En esta concepción, lo tradicional y lo moderno conviven y “el desarrollo moderno no suprime a las culturas populares tradicionales” (García Canclini, en Grisales, 2017).

Esta propuesta es pertinente para el tema de la alfarería tonalteca, pues como se vio en los antecedentes y contexto, la tradición tonalteca viene de una hibridación entre el tiempo prehispánico y la llegada de la colonia, y aún hoy, las técnicas, artesanos y talleres que prevalecen lo han hecho por un proceso de adaptación tanto a la disponibilidad de los materiales, el comportamiento del mercado y las dinámicas familiares.

Pensar que la artesanía es un objeto estático e inmóvil que debe ser protegido del mercado y los procesos tecnológicos sería una visión muy corta, pues como hemos visto, la identidad no significa que los objetos artesanales deban mantener “la memoria de un pasado congelado e inmóvil” por el contrario, hay que referirse más bien a su vitalidad, a su pertinencia y a su presente no como un remanente que sorprendentemente “sigue vivo” sino que, precisamente porque “todavía” está con nosotros, se le puede pensar desde ella misma; la artesanía del presente está a partir de su conjugación entre el pasado y la actualidad; de la herencia, sí, y del trabajo generacional también; pero al mismo tiempo, del diálogo que éstas tienen con el hoy (Grisales, 2017).

La tradición es “algo más que la sumatoria simple de saberes o eventos del pasado” es algo íntegro que porta una cosmovisión y que es también una mercancía, una mercancía con identidad que, en el caso de la alfarería, cumple una función utilitaria y que tiene su lugar en el mundo, en la cotidianidad y en una actividad humana milenaria: el habitar (Grisales, 2017).

Cuando miramos a la artesanía con nostalgia y apegados a la defensa de una tradición, nos situamos externos a esta y olvidamos que la consolidación de las mismas en muchos casos fue la respuesta al diálogo y el encuentro entre culturas; la artesanía tiene un carácter constitutivamente híbrido con un nexo indisoluble a la realidad social y a la condición funcional y decorativa de la misma (Grisales, 2017).

Aunque la idea de la artesanía no deja de ser vasta, pues como hemos visto en el recorrido de antecedentes hasta ahora, sus aspectos van desde sus implicaciones filosóficas, la apreciación cultural, estética o simbólica, las relaciones y procesos sociales implicados, la dimensión política en la que se insertan y, evidentemente, la consolidación del tiempo de trabajo en oficio, es posible intentar plantear ciertas características específicas para los fines de este trabajo.

Para estos fines podemos utilizar el trabajo de Navarro–Hoyos sobre el tema, en el que mira a la artesanía desde las industrias culturales y por lo cual propone una visión más específica de la materia. En su visión, la actividad artesanal sería un proceso “en el que se implican técnicas y prácticas artesanales tradicionales y contemporáneas y como proceso productivo que provee medios de vida al artesano” mientras que el producto artesanía lo constituye como la “expresión de identidad y de la cultura autóctona nacional, regional y local”. Así, para Navarro–Hoyos, todo proceso artesanal incluye un componente tecnológico (herramientas y máquinas utilizadas) formas de producción específicas (técnicas y materiales) y formas de creación (características artísticas, estéticas y culturales que influyen en el artesano) (Navarro–Hoyos, s.f).

Aun así, en todas estas consideraciones hace falta una visión elemental: la relación de la artesanía con el cuerpo, que a fin de cuentas, es el punto de encuentro más directo entre nuestra experiencia y una vasija de barro rojizo.

Octavio Paz, en su maravilloso texto “El uso y la contemplación” introduce una perspectiva poco abordada desde los estudios anteriores y habla de la artesanía desde sus principios más elementales; mientras que los autores anteriores abordan el tema desde su valor social o sus implicaciones técnicas y simbólicas, Paz lo hace desde la idea del contacto corporal: “El objeto artesanal está hecho para las manos: no sólo lo podemos ver sino que lo podemos palpar. A la obra de arte la vemos pero no la tocamos” (Paz, 1988).

Paz toma los objetos industriales y las obras de arte como punto de referencia caracterizando nuestra relación con estos, como funcional y semirreligiosa respectivamente, mientras que la relación con la artesanía es corporal: “no es una relación, sino un contacto. El carácter transpersonal de la artesanía se expresa directa e inmediatamente en la sensación: el cuerpo es participación” (Paz, 1988).

Esto resulta sumamente enriquecedor para nuestro entendimiento pues nos hace ver la artesanía no sólo como objetos utilitarios, ni sólo como objetos técnicamente consolidados, o como portadores de mensajes simbólicos sino algo incluso previo: como objetos que involucran nuestros sentidos y nuestra sensibilidad en el contacto con los mismos; “en la artesanía hay un continuo vaivén entre utilidad y belleza; ese vaivén tiene un nombre: placer”.

Así, integrando también la dimensión corporal y de la experiencia física y personal en la concepción de la artesanía, podemos redondear el entendimiento de la misma y del artesano.

Hasta ahora, se podría concebir la artesanía como aquellas piezas creadas con técnicas artesanales que incluirán herramientas y maquinaria específicas junto con el contacto, trabajo manual y corporal de la materia. Las formas y tratamiento dados responden a características artísticas, estéticas y culturales que influyen al artesano. Estas últimas pueden ser tan ceñidas a una tradición histórica como también pueden ser el resultado de un diálogo con el presente, pues a partir de este es que se funda y se mantiene la tradición. Las artesanías pueden ser contenedores de relatos, memorias, cosmovisiones y significados que pueden responder a linajes e inquietudes y en su concepción, abren una ventana para detenernos a su contemplación y al contacto. Las artesanías nos invitan a detenernos.

El artesano, por su parte, puede ser ese artífice del tiempo, que ha volcado su devenir y su cuerpo a la perfección de una actividad manual que resulta en objetos que, a la vez que le afianzan una economía, también le permiten forjar una relación cercana con su cotidianidad: esto a partir de la producción de objetos de uso cotidiano que en ocasiones trascienden sus fines estrictos y amplían las posibilidades y formas de convivir y de habitar un espacio.

Las estructuras sociales que acompañan el trabajo artesanal y el quehacer del artesano dependen de varios factores. Aunque eso se verá más a fondo en los siguientes apartados, podemos entender que en el caso de la alfarería tonalteca, la tradición nace también de una necesidad económica dada la reducción del campo y otros factores, lo que ha acompañado a la transmisión del oficio principalmente dentro de la institución familiar.

Tipos de artesanos

Si bien el concepto de artesanía planteado anteriormente se concibió a partir de la producción tradicional, en la que el conocimiento es transmitido de generación en generación dentro de una misma familia, hoy en día existen personas independientes a estos linajes que han decidido dedicarse a la alfarería como ocupación principal.

Para fines categóricos, podemos basarnos en la clasificación presentada en Navarro–Hoyos realizada por *Artesanías Colombia* de la publicación “Listado general de oficios artesanales”, en la que propone tres categorías: “artesanía indígena” “artesanía de tradición popular” y “artesanía contemporánea” o “neo artesanía” (Herrera en Navarro–Hoyos).

Por artesanía indígena se refiere a

La producción de bienes íntegramente útiles, rituales y estéticos condicionada directamente por el medio ambiente físico y social, que constituye la expresión material de la cultura de comunidades con unidad étnica relativamente cerradas que representan la herencia viva precolombina de un determinado nivel de desarrollo y un determinado carácter sociocultural; producción realizada para satisfacer expectativas socialmente determinadas, y en la cual

se integran como actividad práctica los conceptos de arte y funcionalidad y se materializa el conocimiento de la comunidad sobre el potencial de cada recurso del entorno geográfico, conocimiento transmitido directamente a través de las generaciones (Herrera en Navarro–Hoyos).

En cuanto a la tradición popular, Herrera plantea que:

Es la producción de objetos útiles y al mismo tiempo, estéticos, realizada de forma anónima por el pueblo que exhibe completo dominio de los materiales, generalmente procedentes del hábitat de cada comunidad, producción realizada como oficios especializados que se transmiten de generación en generación, y constituye expresión fundamental de la cultura con que se identifican... (Herrera en Navarro–Hoyos).

Por artesanía contemporánea, se entiende:

Es la producción de objetos útiles y estéticos desde el marco de los oficios y en cuyos procesos se sincretizan elementos técnicos y formales procedentes de otros contextos socioculturales y otros niveles tecno económicos; culturalmente, tiene una característica de transición hacia la tecnología moderna y/o la aplicación de principios estéticos de tendencia universal y/o académicos, y tiende a destacar la creatividad individual expresada por la calidad y originalidad del estilo (Herrera en Navarro–Hoyos).

Como se vio en los antecedentes, la tradición alfarera tonalteca se originó en tiempos de la Colonia, por lo que se ubica dentro de la tradición popular. Por otro lado, la producción deslindada de esta tradición se puede caracterizar como artesanía contemporánea, en la que un individuo o colectivo produce cerámica utilitaria dentro de un proceso artesanal en el que se implican materiales y tecnologías específicas en conjunto con una labor manual. Este tipo de producción, como comenta Herrera, responde a principios estéticos de tendencia universal o a preocupaciones individuales específicas a cada proyecto.

Dada la controversia en torno al término “contemporáneo” que en un sentido estricto sería todo aquello producido en un tiempo actual, llamaremos a las producciones artesanales no provenientes de un linaje “independientes”.

Artesanía contemporánea en Guadalajara: panorama y estéticas

En Guadalajara se ha visto una creciente apreciación por el diseño independiente así como por la artesanía contemporánea. De unos años al presente hay un creciente número de bazares y “ferias de diseño” que buscan ofrecer productos locales y nacionales insertos principalmente dentro del “diseño industrial”: joyería, diseño de modas y mobiliario son algunos de los trabajos que se ven en este tipo de espacios.

Y aunque el diseño industrial no es el enfoque de esta investigación, en ocasiones los escaparates que abrazan estas disciplinas presentan marcas y proyectos cuyo trabajo remite a la producción artesanal, es decir, aquella que responde a un trabajo manual y menos industrializado, con producción de pequeña o mediana escala. Para los fines de este trabajo, es oportuno precisar un tema: a diferencia del diseño industrial, que puede o no colaborar con artesanos tradicionales en sus productos, la producción artesanal independiente, objeto de este trabajo, se caracterizará por ser generada directamente de las manos de los creadores: ellos mismos son los artesanos, aunque pueden estar vinculados o en colaboración con otro tipo de creadores.

Según Ángel Santos, maestro artesano, en Guadalajara existe una inmensa cantidad de artesanos “de hobby”. Él relaciona el incremento de estas prácticas con el surgimiento del taller de cerámica en el Centro Cultural Las Águilas, donde Carmela Muguerza organizaba talleres abiertos al público. También menciona a Magdalena Piedra como una de las primeras en formar una escuela de cerámica, en su caso de escultura.

En el caso de la cerámica, existen distintos expositores locales a los que podemos remitir. Algunos de ellos suelen estar en este tipo de espacios

mientras que otros buscan vías alternativas de comercialización, de ser ese su objetivo.

En esta ocasión, se tomará Kino Cerámica, Sofía Solamente y Pop Dots como referentes principales de la producción artesanal independiente.

Ana Paula y Kino

Al lado de un taller mecánico en el barrio de Santa Tere hay una cochera con puerta blanca y fachada naranja pastel. Ana Paula y yo somos recientes amigas, así que cuando fui a platicar a su casa le llevaba gerberas rojas para decorar.

Cuando entras por la puertita blanca, lo primero que ves es su taller; del lado derecho hay una pared azul turquesa tipo victoriano y sobre eso un pequeño letrerito de madera que dice “Kino”. Cuando miras de frente, después del horno eléctrico, la mirada pasa por un patio, después dos puertas de cristal, y hasta el final se observa uno de los pocos jardines que quedan en Santa Tere en el que yacen plantas de lavanda y un mango chaparrito. El lugar es un pequeño oasis. Ahí la vida corre más lentamente.

Ana Paula es la mujer detrás de Kino, una marca de cerámica que se distingue por sus formas y paletas orgánicas. Estudió diseño de interiores en el CUAAD y se dedicaba a eso cuando encontró la cerámica en el poblado de Blanca Espuma de Veracruz, donde comenzó a aprender. Tomó también algunas clases con Alberto Zetina en su escuela “jugando con el arte” durante unos meses y al poco tiempo decidió poner su taller, que antes estaba en la comunidad Los Guayabos, por el hospital Ángel Leaño.

Su trabajo en Kino lo realiza principalmente en torno y en algunas ocasiones de manera manual. Su cerámica es de media a alta temperatura y utiliza una mezcla de pasta cerámica y barro terminada con una paleta de color de tonalidades grises, azules y verdosas. Se inspira en la naturaleza y en el arte, de donde a veces abstrae algunas formas para sus colecciones.

Con su trabajo busca que se note esa cualidad manual; se despreocupa por la simetría y la perfección en las formas y más bien busca el movimiento natural del material.

Ana Pau utiliza los bazares como espacios de distribución pero principalmente de difusión, pues de ahí la han buscado para pedidos más grandes que distribuye en diferentes partes de la república. También se ha exhibido en bazares en la Ciudad de México que, aunque implican más logística por los traslados, suelen ser mejores espacios de ventas pues el mercado de allá valora más el trabajo.

Sobre el mercado local, se sorprende que no es que la gente “no pague” por “estas cosas” sino que a menudo no saben dónde conseguirlas o prefieren más la conveniencia de lugares como Zara Home (en una ocasión, una clienta halagó su trabajo y lamentó que “justo acababa de comprar su vajilla” precisamente en Zara). Aun así, cree que es importante que siempre esté ella mostrando su trabajo, pues siente que agrega una dimensión más personal a lo que hace.

Actualmente su producción está en una breve pausa por motivos personales, por lo que está produciendo únicamente por pedido.

Luis Cárdenas, Melissa Aldrete y Pop Dots

Conocer a Luis fue el resultado de una o varias casualidades: en una feria de ilustración y fanzines encontré algunos de los objetos más lindos editorialmente hablando, lo que me llevó a comprarles a él y a su socio varias de sus publicaciones. Después me enteré de que uno de ellos (Luis) estaba detrás del proyecto Pop Dots junto con su pareja Melissa, por lo que cuando a los tres días me lo encontré sin previo aviso tomando el mismo taller de filosofía que yo, fue natural preguntarle sobre su trabajo de cerámica, que ya conocía de manera virtual.

A los pocos días recibí una invitación a conocer la editorial, lugar donde también estaba el taller cerámico. Dos meses después, por fin pude ir a conocer el espacio; en una fachada blanca en la colonia Jardín de los Belenes, cerca de la barranca de Huentitán, está tanto el taller de M.E.R.M.A como el espacio de Pop Dots; en la parte más amplia del lugar, se extienden máquinas antiguas de impresión que funcionan gracias al conocimiento de antaño de las

personas que las operan (la imprenta como tal es un objeto de estudio de otro trabajo y un oficio en sí mismo).

En el espacio de la cochera, que sirve como distribuidor para todas las partes de la fábrica, hay un vano sin puerta de lado izquierdo por donde se asoma fachada rojo salmón tapizada con plantas; al igual que con Ana Pau, al cruzarlo se respira otro aire que no predomina en la colonia; las ventanas tienen herrería garigoleada y las macetas son del color rojizo de Tonalá. Esa sección de la fábrica corresponde a la parte de atrás de lo que llegó a ser una vecindad, por lo que mantiene la cualidad estrecha y prolongada característica de las mismas. Hay tres puertas y ventanas a lo largo de la fachada y la tercera es donde tienen el taller.

Cuando entré junto con Luis y un amigo, estaba Melisa, la otra mitad de Pop Dots. Me abrazó como si nos conociéramos de mucho tiempo y me agradeció haber ido a visitar. El taller es pequeño, tiene algunos anaqueles y dos tornos eléctricos junto con un horno similar.

Como Ana Pau, ellos trabajan con barro y un poco de arcilla, pero buscan mantener los colores naturales en todas sus piezas por lo que no les interesa trabajar con esmaltes. Meli me cuenta que para ellos, la cerámica son posibilidades.

Luis comienza a enseñarme lo que han hecho; me platica de una pasante chilena que alguna vez trabajó en su taller y que, a diferencia de ellos, tenía una aproximación muy técnica a la cerámica, por lo que las formas de trabajar no empataron precisamente. Aun así, dice, se lograron resultados interesantes: me enseñó unas muestras de esmaltes cerámicos que la chica exploró, recolectando tierra de diferentes regiones. Me dice que ellos tienen puertas a su taller, pero no para dar clases, sino para que la gente vaya, experimente, piense de formas distintas sobre el material.

A ellos lo que les interesa es la experimentación; con un bagaje de diseño industrial, llegaron a la cerámica tras ser invitados a diseñar productos para una empresa que trabajaba precisamente en Tonalá. Ahí, descubrieron la arcilla y desde entonces éste material es el que “más sentido ha cobrado en nuestras vidas, no sólo por lo que representa para la humanidad, si no por los alcances tan cotidianos, primitivos, tecnológicos y drásticos que posee y que rebasan por mucho a otros materiales” (Luis Cárdenas, 2018).

La formación profesional la consideran como una limitante para la práctica cerámica, pues creen que esta “no se aprende, se vive”. Para ellos, la cerámica es experimentación, material para investigar y explorar posibilidades. La principal inspiración “es la curiosidad, el error, el accidente”.

En una ocasión, por ejemplo, realizaron un jarrón de barro que por dentro tenía un recubrimiento de silicón, por lo que la pieza estaba terminada hasta que alguien rompiera lo rompiera. Las piezas se quedaban prendidas al recubrimiento, manteniendo su forma a pesar de las fracturas. Sus experimentos actuales van de mezclar las arcillas con otro tipo de materia orgánica y ver cómo se desarrolla previo al proceso de cocción.

Comercialmente, no se empeñan en insertarse en un mercado en específico. En su entrevista, Luis dice que ellos tratan de “empoderar al objeto para enfrentarse a diversos mercados, no cumpliendo las tendencias del movimiento sino dotándola de las características necesarias para sobrevivir por sí mismo a pesar de las adversidades a las que está sometido”.

Luis y Melissa guardan un gran respeto por los alfareros tradicionales pues en su proceso de aprendizaje han convivido estrechamente con Ángel Santos y Rodolfo, dos artesanos míticos de Tonalá Para ellos.

Aun así, Pop Dots puede ser, por excelencia, un ejemplo claro de cerámica contemporánea en la que el descubrimiento y la curiosidad permiten que una tradición siga evolucionando. Para ellos, la labor artesanal es definida por el punto en que el hacer y el pensar trabajan en comunión con el material de interés y éste mismo detona no sólo ideas y soluciones sino también preguntas y dificultades.

Sofía Solamente

El encuentro de Sofía con la cerámica se dio a partir de una búsqueda de materiales nuevos y resultó ser también una búsqueda espiritual. En la cerámica encontró un material dócil que a la vez tiene una capacidad ilimitada para crear y que le permite desarrollar sus procesos creativos, que no son más que un espejo de sus procesos internos.

Guiada por la simplicidad de la vida cotidiana, así como la búsqueda de respuestas a preguntas internas, encuentra en su trabajo una gran influencia japonesa que busca esta misma simplicidad.

Hace unos años Sofía estaba en el mundo de la moda y la producción, en lo que también buscaba desarrollarse creativamente. Sin embargo, cuando encontró la cerámica decidió volcarse de lleno en ella, lo que la llevó a estudiar en Nueva York, San Francisco, y más recientemente Japón y Australia, en donde ha aprendido técnicas de porcelana y esmaltes de alta temperatura.

Considera una labor artesanal aquello que se da a partir del respeto por los procesos de cada oficio y que mantiene las raíces y la historia, por más que se implementen en una escala personal y atemporal. Y aunque a menudo tiene que recordarles a sus clientes y a las personas cercanas todo lo que implica un trabajo como éste, para ella la energía y el esfuerzo que se le imprime a cada pieza es invaluable.

Sofía realiza dos exposiciones anuales en la que muestra sus nuevas colecciones, y éste es su principal espacio de venta, pero también mantiene relación directa con sus clientes y genera nuevas relaciones a partir de su página de Internet y de Instagram.

Las tres propuestas anteriores son ejemplos claros de la diversidad de búsquedas y preocupaciones detrás del quehacer artesanal. Aunque las influencias y salidas finales tanto de Kino, Pop Dots y Sofía Solamente son muy diversas, en los tres encontramos una búsqueda que trasciende la utilidad y funcionalidad del producto.

Ana Paula manifiesta interés por el arte y la belleza, Pop Dots se inclinan más hacia la investigación y conceptualización y Sofía hacia una búsqueda interior que se plasma en un proceso creativo. Tanto las formas, materiales y paletas de color soportan la producción de cada uno de manera específica y afín a cada intención.

En el apartado final de imágenes se puede encontrar un pequeño muestrario de su trabajo.

Panorama económico

Dice García Canclini que la expansión del mercado capitalista así como su organización monopólica y transnacional ha generado la integración de países en un sistema homogéneo. Este proceso ha estandarizado el gusto y ha reemplazado a la alfarería o la ropa de cada comunidad por bienes

industrializados y por hábitos y representaciones iconográficas masivas (García Canclini, 1982). Aspe Armella secunda esta narrativa planteando que en una era globalizada de producción en serie la sociedad no se preocupa por la proveniencia de las cosas; la labor artesanal, que pone énfasis en las manos y que no introduce técnicas de producción eficaz y homogénea se ve poco apreciada; “en este mundo de productos útiles, el ser y la existencia son irrelevantes” (Aspe, en Pérez, 2015). Por su parte, Turok plantea la posibilidad de que, dentro de dos generaciones, es decir, dentro de veinte a cuarenta años, “los artesanos tradicionales en México serán unos cuantos” (Turok, en Pérez, 2015).

Ante estas aseveraciones, cabe plantearse cuál es el panorama económico de las artesanías en el entorno capitalista y globalizado de la actualidad, el cual se ve permeado por una forma particular de entender el consumo en la que se ven implicados los intereses y hábitos tangibles e intangibles de los consumidores así como los agentes que operan dentro del mercado.

Como se vio en los apartados de Antecedentes y Contexto, la producción artesanal tonalteca ha pasado por una serie de cambios en los que la tradición artesanal ha respondido a la evolución global; talleres como el de Paco Padilla, por ejemplo, han sabido responder al fenómeno de la globalización especializando sus diseños y generando propuestas más exclusivas; el taller de Pilar Núñez se ha expandido gracias a la visión global de Pilar; sin embargo, otros talleres han cerrado por las brechas generacionales o las presiones externas (Becerra y Mariscal, 2015).

Paralelamente, está también el mercado de la artesanía independiente, el cuál ha encontrado un nicho económico desde las ventas directas, la exhibición en bazares, la realización de exposiciones y los pedidos específicos y, en algunos casos como Pop Dots por ejemplo, las preocupaciones van más allá del mercado y buscan abordar la práctica cerámica desde un lugar mucho más instintivo: desde la curiosidad, la investigación y las posibilidades.

Para Canclini, las causas que impulsan la creación de artesanía popular son en gran medida económicas, pues ante la disminución del campo, se vuelve una alternativa de subsistencia y el principal medio para retener a la población campesina en determinada región. Esto se afirma porque las cifras

más bajas de migrantes corresponden a hijos de artesanos (García Canclini, 2002).

Por otro lado, plantea que aunque el capitalismo tiene sus mecanismos de la producción social de la diferencia, se hace también de la artesanía para introducir una posibilidad de diferenciación ante la homogeneización de la industria:

El capitalismo genera sus propios mecanismos para la producción social de la diferencia, pero además utiliza elementos ajenos. La artesanía puede colaborar en esta revitalización del consumo, ya que introducen en la senilidad industrial y urbana —con un bajísimo costo— diseños novedosos, cierta variedad e imperfección que permiten a la vez diferenciarse individualmente y establecer relaciones simbólicas con modos más simples de vida, con una naturaleza añorada o los indios artesanos que representan esa cercanía perdida (García Canclini, 2002).

Los mismos bienes artesanales que solían ser de uso doméstico para ciertas sociedades campesinas son cada vez menos usadas dentro de estas porque son reemplazadas con productos industrializados, mientras que para otro tipo de consumidor, la producción artesanal se vuelve un factor de diferenciación ya sea en el mismo país o en el extranjero. Entonces, decir que la industrialización está despojando a los procesos y productos tradicionales no sería completamente cierto. “Ni las culturas indígenas pueden existir con la autonomía pretendida por ciertos antropólogos o folcloristas, ni son tampoco meros apéndices atípicos de un capitalismo que todo lo devora”. Para García Canclini, el capitalismo no debe verse como un Dios omnipotente que controla todo pues la complejidad de las sociedades mantiene también formas de organización comunales de la economía y la cultura, por lo que su interacción con el sistema hegemónico es más complicada que sólo el verse penetrados y destruidos por un ente devorador (García Canclini, 1982).

Aun así, la relación entre artesanía y capitalismo no deja de ser compleja. Una interacción propuesta por García Canclini es aquella de ruptura; para él, el capitalismo ha supuesto en el trabajo artesanal indígena

específicamente, una ruptura entre su capital simbólico y económico (García Canclini, 1982).

Para entender esto habría que señalar un efecto clave que ocasionó el capitalismo en las estructuras sociales. En las ciudades capitalistas, los núcleos urbanos se especializaron acorde con las actividades realizadas y las estructuras se autonomizaron; es decir que se generaron, por ejemplo, barrios industriales, ciudades universitarias, zonas comerciales, residenciales, etc. Esto devino en la compartimentación del conocimiento y se generaron áreas específicas como la ciencia, las humanidades, la economía, psicología, etc (García Canclini, 1982).

Por otro lado, en las sociedades no capitalistas esta brecha entre el hacer y el habitar no está tan especializada:

En las sociedades no capitalistas y en muchas de raíz indígena integradas al capitalismo, donde subsisten formas tradicionales de vida, la estructura y la superestructura se distinguen con menos facilidad que en las nuestras. Las relaciones económicas no se circunscriben a los espacios expresamente fijados para ellas—el mercado, los negocios—ni las actividades culturales están recludas en instituciones especializadas” (García Canclini, 1982).

Así, en el caso de la producción artesanal, las estructuras no se ven soportadas por el capital sino por ejemplo, por la familia. “Una primera observación de los grupos indígenas sugiere que los rasgos propios de las artesanías (su estilo, su iconografía) dependen de las estructuras étnicas o familiares”. Así, cuando la producción se da desde ellos mismos, esa división entre estructura y superestructura visible en el caso del capitalismo (en el que la superestructura organiza la especialización de la producción según las necesidades del mercado e incluso forma profesionistas a partir de estas necesidades) no se lleva a cabo, pues se produce dentro de esa misma institución (García Canclini, 1982).

Este funcionamiento evidentemente cambiaría cuando el trabajo artesanal se somete a talleres especializados en los que los artesanos son más bien trabajadores del mismo.

Así, querer aproximarse a la artesanía únicamente desde sus implicaciones económicas o tecnológicas sería bastante limitado pues, como hemos visto, la producción de las mismas está inserta en relaciones más complejas. Lo mismo sería al querer considerar el impacto del capitalismo en la artesanía: la producción artesanal no maneja su aspecto económico y simbólico de forma aislada, por el contrario, están plenamente entrelazados.

El capitalismo rompe la vivencia inmediata de la unidad entre lo material y lo ideal” pues complejiza los procesos de producción y especializa las diversas prácticas humanas (lo cultural, lo político, lo económico) así como las distintas etapas de un mismo trabajo. Un artesano, por su parte, comprende que la producción de tejidos, por ejemplo, es necesaria para su propia comunidad y entiende la relación intrínseca entre su trabajo, su venta y su consumo, sin embargo al entrar un intermediario este proceso se ve quebrantado pues pierde el sentido último de su quehacer. Lo mismo sucede cuando es asalariado para ejecutar diseños externos. “La pérdida de su propiedad económica sobre el objeto va junto con la pérdida de su propiedad simbólica” (García Canclini, 1982).

De ahí que surjan cuestionamientos sobre las artesanías una vez que han sido sometidas al proceso del mercado en el que pasa por las tres etapas de producción, distribución y ventas donde, en un primer momento el objeto mantiene su valor de uso para la comunidad que lo produce, después se eleva el valor de cambio y finalmente predomina un valor cultural estético por parte del consumidor que lo lee desde *su* propio sistema simbólico, a menudo distinto al del productor.

Según García Canclini, éste es un proceso natural de la comercialización de este tipo de bienes que no es necesariamente negativo, pero que pone en duda las lecturas folkloristas de las artesanías en las que pocas veces se considera el proceso que implicó tener un objeto disponible para su lectura: “se atribuye a las artesanías, como si fueran cualidades de las piezas, la belleza o el sentido que tienen para los indígenas o para el investigador sin reconocer el papel parcial que ellos (los investigadores) cumplen en una trayectoria social de los objetos, determinada también por intermediarios, consumidores, etcétera”.

Por esto, considerar las implicaciones económicas de la artesanía requiere de mirar también los procesos de significación y resignificación a lo largo de las diferentes etapas, pues sería ingenuo pensar que, como con cualquier bien que circule, su significado se mantiene intacto desde su producción, uso y desgaste. Incluso un objeto producido en serie evolucionaría al llegar a un determinado consumidor, y el uso y valor que este le atribuya no necesariamente sería el mismo asignado en su producción.

Así, decir que la artesanía está obsoleta y se ha visto devorada por la lógica del mercado podría ser un error. La artesanía sigue vigente en las dinámicas económicas actuales si se piensa en la artesanía y la tradición como un organismo vivo. Si se mira sólo a partir de su raíz indígena o Colonial e híbrida en el caso de la alfarería tonalteca, el sentido actual de la artesanía se evaporaría. Aunque efectivamente el lugar de los productos artesanales no es el mismo que anterior a la época de los talleres precapitalistas ni tampoco el de identidad nacional que se les atribuyó a principios del siglo XX, tampoco es el de entes sobreviviendo a la contemporaneidad.

Políticas públicas

Que los procesos artesanales y los oficios se están retomando como formas de producción dentro del sector creativo independiente es un hecho. Asimismo, las prácticas tradicionales transmitidas por linaje también prevalecen y evolucionan a partir de diversos mecanismos de interacción y relación con otras formas de producción, como se mencionó anteriormente en el caso de Paco Padilla, Ángel Santos o Pilar Núñez.

No obstante, productos destinados a satisfacer las mismas funciones con otros materiales, procesos y por lo tanto costos, no dejan de ejercer una presión. A pesar de que el sentido de la artesanía en la cotidianidad podría trascender, para algunos, su funcionalidad, definitivamente el desarrollo del mercado y la industrialización así como nuestra relación con el tiempo y la velocidad como ritmo predilecto ha afectado en la subsistencia de la artesanía.

Sin embargo, la modernización y en cierto sentido el capitalismo no son los únicos responsables de las problemáticas en el sector artesanal, pues las políticas públicas serían un lugar idóneo para favorecerle.

Aunque en su momento la artesanía se incluyó de manera considerable en el proyecto de nación como parte del fortalecimiento identitario, actualmente en el caso de Jalisco existen pocos mecanismos que logren promover, profesionalizar y acompañar a este sector, ya sea en el linaje tradicional o independiente de manera sustancial.

Francisco Cornejo, antiguo encargado del departamento de vinculación del Instituto Jalisciense de Artesanía quien actualmente reside en Tonalá, relata su experiencia en el Instituto así como algunas de las problemáticas que encuentra actualmente. En sus años como servidor público, señala el poco presupuesto con el que se operaba pero destaca lo mucho que se lograba con el mismo. Menciona el Foro Nacional Artesanal, que entre el 2009 y 2012 se realizaban en diferentes estados de la república y funcionaban como espacios en los que se tocaban temas que apremiaban a los artesanos tanto de producción, educación, comercialización y tributación. Desde la llegada de Enrique Peña Nieto y al cambiar la dirección de Fonart, estos foros se dejaron realizar.

Menciona también la Ley de Promoción y Desarrollo Artesanal del Estado de Jalisco elaborada en 2015 dentro de la gubernatura de Aristóteles Sandoval que según el artículo 1 de la misma, busca “impulsar el desarrollo del artesano mediante su permanente vinculación en actividades de tipo económico, cultural, educativo y turístico, así como facilitar la organización y operación de las unidades de producción, salvaguardar las técnicas artesanales y sus productos como patrimonio cultural” (Ley de promoción y desarrollo del estado de Jalisco, 2015). La aplicación de esta ley corresponde al Instituto de la Artesanía Jalisciense a través de la planeación y clasificación de “acciones sustentadas en el Programa de Impulso Artesanal”.³

En la introducción del Plan Institucional 2014–2018 (Anexo 5) se destacan objetivos puntuales con metas concretas y cuantificables en las cuales se busca satisfacer las propuestas citadas anteriormente. Asimismo, estas metas cuentan con indicadores precisos con tasas de crecimiento del 500% a lo largo de 6 años: por ejemplo, en el caso de las cooperativas

³ Aunque ese programa no está disponible de manera virtual, se encuentra el “Plan Institucional 2014-2018”.

artesanales en el estado de Jalisco, se busca evaluar la tasa anual de cooperativas constituidas por la gestión del Instituto. La línea base de 2013 son 40 cooperativas y para el 2018 se espera tener 200 cooperativas. Los proyectos y acciones de mejoramiento para este objetivo en específico sería “Hacer una presupuestación más alta para llegar a más comunidades del estado y con ello, poder establecer mejores contactos con los artesanos de Jalisco” durante en 2014 (Anexo 6) (Plan Institucional 2014-2018).

Sobre la rendición de cuentas, existe un portal de transparencia del estado con un apartado de Proyectos Estatales. Ya que el proyecto de Desarrollo Artesanal⁴ está normativamente sujeto a la Secretaría de Promoción Económica y a la Secretaría de Desarrollo Económico para su ejecución (lo cual nos informa sobre la posición del Estado en cuanto al papel de la artesanía), la rendición de cuentas de 2013 (aún no está disponible la del periodo 2014–2018) aparece en la dependencia de Sedeco (Anexo 7).

Ahora, sobre el periodo actual y la Ley, Cornejo señala que existen pocos mecanismos para asegurar su aplicación pues, aunque existe el Plan Institucional, no hay una representación de esta agenda de manera Federal en el congreso. Por lo que si no se realizan las acciones propuestas, hay poca o nula trascendencia.

También se menciona una falta de interés por parte de algunos agentes del Instituto, lo cual se manifiesta por ejemplo en su ausencia durante algunos eventos de la feria anual Artesano Corazón de Jalisco. Ismael, citado anteriormente, comenta que en las ediciones pasadas se brindaba hospedaje y un presupuesto de comida para los artesanos que participaban en la feria, sin embargo esto no sucedió en la edición del 2018. Esto limita las posibilidades de los artesanos.

Ahora, cabe recalcar que según la visión del Estado, la artesanía es entendida como —remitiendo a la categorización de Navarro–Hoyos— artesanía indígena o artesanía de tradición popular (o artes populares). Sin

⁴ En el reglamento de la Ley de Promoción y Desarrollo Artesanal se señala el Consejo Estatal de Desarrollo Artesanal, un Consejo Consultivo de la Sedeco que busca “proponer estrategias y mecanismos que impulsen el desarrollo del sector artesanal de Jalisco” entre otros objetivos. Es un órgano de opinión, consulta y asesoría en materia artesanal ante la Sedeco vía el Instituto de la Artesanía Jalisciense.

embargo, parece haber poca cabida para la artesanía independiente en cuanto a las políticas públicas. Según la Ley Nacional, la artesanía se caracteriza como:

La actividad realizada manualmente en forma individual, familiar o comunitaria, que tiene por objeto transformar productos o sustancias orgánicas e inorgánicas en artículos nuevos, donde la creatividad personal, las materias primas e insumos y la mano de obra constituyen factores predominantes que les imprimen características culturales, folklóricas o utilitarias, originarias de una región determinada, mediante la aplicación de técnicas, herramientas o procedimientos transmitidos generacionalmente.

Sería interesante brindar a este entendimiento un contrapeso, pues la artesanía no es concebida de la misma forma globalmente. En Inglaterra por ejemplo, se identifica la artesanía fuera de la tradición indígena y popular, lo que ha llevado a generar, por ejemplo, otras vías de profesionalización así como de investigación del sector, brindando a éste una mayor autonomía.

Aunque la artesanía inglesa deviene de una tradición muy distinta a las artes populares de México por evidentes razones históricas, económicas, sociales y por lo tanto culturales, la concepción del trabajo manual y de los esquemas de producción se han dado de forma diferente.

Con este matiz, el referente inglés no deja de ser relevante pues otorga una visión al panorama internacional. El estudio *Making It in the 21st Century*, realizado por el Arts Council de Inglaterra y el Arts Council de Wales, hace una investigación que describe el perfil del artesano tanto por sus características y medios de producción como por su demografía y perfil económico.

La investigación toma como características esenciales que el artesano trabaje ya sea con sus propias ideas o en colaboración con otros artesanos a partir de diseños originales y la segunda, que el artesano tome responsabilidad del proceso desde su inicio hasta el final (*Making it in the 21st Century*, 2004). No necesariamente considera la herencia de una tradición o la circunscripción geográfica de las manifestaciones.

Sobre las aportaciones económicas, la investigación caracteriza al artesano como perteneciente al sector “menor” de las pequeñas y medianas

empresas o incluso microempresas cuando se trata de personas que trabaja de manera individual o en dúos, aunque identifican el mismo potencial de crecimiento, desarrollo, descenso y fin como otras empresas medianas y otras empresas del sector cultural (*Making it in the 21st Century*, 2004).

La investigación hace una labor ardua para entender la aportación económica por parte del sector, para describir demográficamente a los artesanos y para distribuir sus quehaceres en tipologías (donde 21% se dedica a la cerámica).

También se consideran los posibles linajes estéticos (63% de los encuestados identifican su práctica como contemporánea, mientras que 18% la clasifican dentro de la tradicional y el resto se caracteriza por la hibridación de ambas corrientes) y los medios de distribución de sus productos

La investigación continúa desglosando información sobre los tipos de consumidores, la relación con la renta de espacios, con las colaboraciones, con la tecnología, entre otros, lo cual demuestra un rotundo interés por conocer las implicaciones cuantitativas de la industria en términos económicos y demográficos así como las posibilidades de crecimiento del sector.

Estos esfuerzos de investigación muestran a un sector consolidado y legitimado y además posibilitan el continuo desarrollo del mismo a partir de un conocimiento profundo sobre las características que lo conforman.

Sería interesante retomar este trabajo para el entendimiento de la artesanía en un nivel local, pues, aunque existe un trabajo arduo en la concepción popular de la artesanía que ha devenido en proyectos, programas y leyes que intentan promover el quehacer artesanal en este sentido (en cuyo fundamento yace la intención de impulsar el sector artesanal desde una perspectiva económica con un enfoque en incrementar el bienestar de este sector en lo que respecta al periodo de 2014–2018), no hay una mención explícita de los creadores artesanales en una lógica independiente, lo cual podría ser una veta emergente en el panorama local y nacional y que no precisamente entra dentro del diseño industrial.

Planeación y seguimiento del proyecto

El proyecto busca explorar el papel de la cerámica utilitaria hoy en día a partir de una indagación en el concepto de “artesanía”, tomando como punto de partida el contexto local de Tonalá desde una perspectiva histórica para después situar la noción de la cerámica utilitaria en la práctica contemporánea local.

Para esto, se ha realizado una revisión bibliográfica para primeramente comprender el desarrollo histórico de la alfarería tonalteca, en la que se pretendió conocer la instauración de la práctica alfarera durante la Colonia. Posteriormente se rastreó la evolución de la práctica hasta su consolidación como tradición y su contexto actual, acercándonos a los intereses, agentes y dinámicas que han influido en la tradición artesanal que conocemos hoy en día.

En un segundo momento se indagó el concepto de artesanía desde la perspectiva filosófica de Aspe Armella y Sennett así como de Grisales, quien articula el pensamiento de García Canclini, Geertz, Clifford y Bourdieu para pensar la artesanía desde la antropología y la sociología. También se consideró la perspectiva de las industrias culturales propuesta por Navarro-Hoyos así como algunos pensamientos de Octavio Paz en su ensayo “El uso y la contemplación”.

Como tercera etapa, se realizaron entrevistas semiestructuradas con diversas propuestas de cerámica contemporánea local así como trabajo de observación de campo en algunos talleres de Tonalá. En estas, se abordaron los diversos procesos creativos así como las preocupaciones personales de cada creador para generar un contrapunto de lo que informa la práctica tradicional y la contemporánea.

Más adelante, se extrapoló el concepto de artesanía a un panorama internacional tomando como referente principal en caso de Inglaterra, en el que la práctica de la cerámica utilitaria responde no ya a un linaje tradicional indígena y colonial sino a una visión de la cerámica, sí como un proceso artesanal pero no desde la lógica tradicional sino más parecido a la práctica contemporánea.

Finalmente, se sitúa la cerámica en el contexto actual tomando a consideración las implicaciones económicas y los hábitos de consumo actuales para tratar de ubicar el lugar de la cerámica utilitaria en la vida cotidiana.

Algunas conclusiones

Plan de trabajo

Para realizar este trabajo primero se hizo una revisión bibliográfica que abarcara la historia de la cerámica en términos generales y después en términos locales específicamente al caso de Tonalá. Para enmarcar la noción de artesanía, se consultaron autores como García Canclini, Aspe Armella, León Grisales, Victoria Novelo, quienes informaron la situación económica de la artesanía en México.

Asimismo, se realizaron entrevistas semiestructuradas con algunos artesanos de cerámica contemporánea quienes narraron su acercamiento a la cerámica así como sus procesos creativos y las intenciones que informan su práctica, y se visitó un taller de artesanos tradicionales en Tonalá, ambos ejercicios con el fin de tener un contrapunto entre los procesos contemporáneos y los tradicionales.

El resto del trabajo consistió en hilar toda la información recopilada, en desarrollarla y en generar algunas consideraciones finales en relación con el papel de la alfarería en el presente, tomando en cuenta tanto las prácticas tradicionales como las contemporáneas.

Desarrollo de propuesta de mejora

Según las actividades realizadas, existen sin duda algunos aspectos en los que se podría haber profundizado más de haber realizado este trabajo en un semestre completo. El trabajo de campo podría haber sido más extenso para tener más información sobre la práctica contemporánea específicamente, pues aunque también se podrían haber realizado más visitas a Tonalá, afortunadamente existe también mucha información valiosa por antropólogos y especialistas.

El trabajo también se podría haber visto beneficiado por más lecturas, quizás más extensas, en las que se consideraran otras visiones antropológicas así como otras concepciones de la artesanía. Además, el contexto internacional podría haber sido más rico y con referencias de otros países y políticas

culturales para ampliar la visión de las posibilidades para la artesanía en el presente.

Aun así, se considera que el trabajo abarcó a profundidad los conceptos propuestos y que, dentro de la temporalidad del trabajo, se obtuvo información valiosa.

Resultados del trabajo profesional

Este trabajo adquirió un corte descriptivo en el que se buscó describir los procesos a través de los cuales se ha forjado la tradición alfarera de Tonalá a partir de una revisión bibliográfica de la historia, así como las estructuras y procesos que soportan la tradición y que han dado a la transmisión del conocimiento. Del mismo modo, se profundizó en el concepto de artesanía para poder redondear una visión propia en la que se consideraron puntos de vista de la antropología, la sociología y la filosofía así como la gestión cultural.

Paralelamente, se dieron a conocer los procesos, preocupaciones, intenciones e inspiraciones de algunos artesanos independientes del Área Metropolitana de Guadalajara para poder conocer lo que ha llevado a personas que no necesariamente provienen de un linaje de artesanos y que no se insertan en las lógicas descritas dentro de los antecedentes o contextos y que, sin embargo, han encontrado en la cerámica otras maneras de relacionarse con el tiempo, con su profesión, con la transformación de materiales y con el oficio.

Finalmente, se consideraron las políticas públicas que rodean el quehacer artesanal y la relación que tienen tanto con la producción tradicional como con la independiente, y se contrapuso esta información con un caso específico inglés.

Todo lo anterior consolida un producto escrito que pretende ser un acercamiento a lo que puede ser la cerámica hoy en día en el Área Metropolitana de Guadalajara. Aunque existen muchos otros expositores de cerámica independiente, se seleccionaron los tres proyectos con los que hubo una comunicación más fluida, personal y directa ya que eso permitió el verdaderamente conocer lo que buscan detrás de su trabajo.

Reflexiones del alumno o alumnos sobre sus aprendizajes, las implicaciones éticas y los aportes sociales del proyecto

Este trabajo sin duda demandó religar muchos de los aprendizajes obtenidos a lo largo de la carrera pues se insertó directamente en muchos de los ejes fundamentales de la gestión cultural. Además de poner en práctica la capacidad de investigación, ésta requirió de una visión más amplia al argumento conservador en torno a la artesanía: la visión de salvaguardar el patrimonio y de mantener intactas las tradiciones es una que se trató de problematizar durante toda la carrera, prefiriendo siempre la concepción de la tradición como un organismo vivo inserto siempre en un contexto presente el cual apela a la evaluación de agentes, intereses y tensiones en torno al tema.

Asimismo, realizar este trabajo implicó una reevaluación de la historia y del presente tanto en términos culturales, políticos y económicos pues todos estos ejes influyen de manera directa en la concepción de la artesanía tradicional y contemporánea. Por esto fue necesario mantener un acervo interdisciplinar de fuentes en las que se consideraran las implicaciones tanto filosóficas como antropológicas y sociológicas entorno a los hábitos de consumo y la construcción de significado y valor simbólico, más allá de la utilidad de un producto.

Con todo esto, se han solidificado muchas de mis preocupaciones profesionales, pues realizar este trabajo me brindó la posibilidad de profundizar en un tema que me atañe desde hace un par de años. Conocer los diversos lugares físicos y conceptuales desde cuales se hace cerámica enriqueció muchísimo mi perspectiva de las posibilidades tanto del material como de la profesión.

Se espera que este trabajo pueda ser un punto que enriquezca la reflexión sobre la alfarería no sólo por su valor simbólico en términos folklóricos sino, más aún, por sus aportes en términos de cosmovisión: la artesanía, específicamente la alfarería, nos invita a detenernos.

En su producción, la paciencia es un requisito fundamental y el contacto es una característica que se mantiene a lo largo de todo el proceso de creación; se produce a partir de los elementos más primarios y responde, en un

primer momento, a una necesidad ancestral y a un gesto primordial: el contener.

Así, el contacto con un objeto cerámico demanda la misma atención que el crearlo: implica tacto, implica tiempo, implica dejarse tocar por un material que ha sido trabajado también, a mano.

Por esto la cerámica sigue siendo relevante: justamente porque nuestros hábitos de consumo se ven encausados cada vez más por una corriente que nos invita a ir más rápido y a alejarnos poco a poco de la materialidad para volcarnos en un espacio virtual, la alfarería nos ofrece un respiro; se presenta como una piedra en el camino de la velocidad, que convertida en cuenco, contiene el frenesí por ir todo el tiempo a lo que sigue sin haber visto lo que hay.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, se ha intentado ofrecer una perspectiva con bordes más maleables de lo que puede ser la artesanía desde la cerámica utilitaria. Si bien se describe la concepción popular e indígena que se ha fraguado de la artesanía de este tipo, impulsada tanto externamente por el comercio, la globalización y por las políticas públicas, como internamente por los procesos de producción, esquemas de percepción, valoración y uso, así como por los medios de transmisión del conocimiento, también se ha considerado una producción artesanal que se constituye a partir de la curiosidad e impulso individual de una persona que no necesariamente pertenece a estos linajes tradicionales.

Con esto, se intentó ampliar la perspectiva de lo que puede ser este trabajo manual no solamente por su constitución simbólica y utilitaria que está muy bien consolidada dentro de la identidad jalisciense y en este caso, específicamente en Tonalá, sino también por la riqueza que aporta a la cotidianidad en una era de velocidad y digitalización de los sentidos.

Retomando el texto “El uso y la contemplación” de Paz, la belleza de la vasija de barro cocido es corporal y sensorial y viene por añadidura gracias a su utilidad. Para Paz la belleza es inseparable de la función y las artesanías estaban antes de la separación entre lo útil y lo hermoso (Paz, 1988). A

diferencia del diseño industrial, que aunque discutiblemente, según Paz busca la belleza en la simplicidad de las formas y en el ideal de invisibilidad (“los objetos funcionales son tanto más hermosos cuanto menos visibles) la artesanía busca intencionalmente la presencia física, que entra por los sentidos y que si bien toma el principio de la utilidad, nos conquista también por los sentidos, instalándose en un rincón afectivo que desata fácilmente el apego.

Se revisó también la influencia que ha tenido el capitalismo en la construcción simbólica de la artesanía y a partir del pensamiento de García Canclini, se propone que el capitalismo no ha sido un monstruo devorador sino que más bien ha generado otros mecanismos y esferas de valoración para la artesanía en la que desde su producción y uso local a la distribución, comercialización y uso externo, sedeco dota de sentidos y significados diversos que aunque no necesariamente conservan el peso simbólico de un primer momento, continúa evolucionando como un organismo vivo. El pensamiento de García Canclini en este tema es indispensable, pues ante los argumentos planteados sobre la inminente desaparición de la artesanía entendida dentro del esquema tradicional, es necesario retomar la idea de la maleabilidad de las tradiciones y la continua evolución de éstas según el presente que las constituye. Esto implica también considerar el papel de la artesanía independiente.

Finalmente, se consideraron las políticas públicas respecto del trabajo artesanal para reconstruir la perspectiva que el Estado comunica en cuanto a la artesanía, en la que se atestigua una predominancia de la artesanía vista desde la visión tradicional y popular. Aunque no hay nada de negativo en esto, se toma el caso de Inglaterra para brindar un contrapunto en el que se concibe la artesanía predominantemente desde la práctica independiente.

A partir de todo lo anterior, Guadalajara puede concebirse como un lugar donde abundan los sentidos: las prácticas de trabajo cerámico por parte de independientes ha crecido en los últimos años, lo cual nos habla de una búsqueda de medios distintos para relacionarnos con el tiempo, con la profesionalización, con los materiales que nos rodean, con nuestros sentidos y con el tacto, mientras que los lugares como Tonalá y el oficio de la alfarería mantienen estos resquicios donde la memoria, la familia, la historia, la paciencia y la disciplina construyen toda una cosmovisión que se plasma, por

ejemplo, en una taza, y aunque estos significados no necesariamente migren con el objeto cuando sea comercializado, la taza se llenará nuevamente manteniendo el aroma del barro cocido.

La digitalización seguirá invitándonos cada vez más a relacionarnos con superficies planas y frías y e incluso con realidades virtuales, por lo que retomar el contacto con la artesanía, ya sea en su producción o consumo, nos ofrece un espacio para detenernos, tocar y contemplar.

Bibliografía

Becerra, A. y Mariscal, J. (2006). *El devenir de una tradición: cambios y continuidades de la producción ceramista tradicional del Valle de Atemajac*, Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco–Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco.

Clifford, J. (1988). *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona: Gedisa.

Cooper, E, (1999) *Historia de la cerámica*, Barcelona: Ediciones Ceac.

Grisales Vargas, A. L. (2017) *El olvido de la cotidianidad: artesanía, arte y territorio*, Caldas: Universidad de Caldas.

García Canclini, N. (1982). *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo.

Guerrero Santos, Jesús (2010) Tonalá: Identidad y orgullo. Guadalajara: Zafiro editores.

Instituto de información estadística y geográfica (IIEG). Diagnóstico Municipal. Tonalá, Jalisco, 2018.

Ley de Promoción y Desarrollo Artesanal del Estado de Jalisco, N. 25657, 2015.

Instituto de la Artesanía Jalisciense (2014). *Plan Institucional 2014-2019*. Guadalajara, Jalisco.

Navarro-Hoyos, I. (s.f) *La artesanía como industria cultural: desafíos y oportunidades*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá: sin fecha.

- Olveda, J. (1999) Tonalá: Historia y alfarería, Zapopan: El Colegio de Jalisco/H. Ayuntamiento de Tonalá.
- Paz, Octavio. "El uso y la contemplación" *Revista colombiana de psicología*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1988.
- Pérez, S. (2015) *Artesanías y saberes tradicionales*. Zamora: Colegio de Michoacán.
- Sennett, R, (2008) *El Artesano*, Barcelona: Anagrama.
- Thompson, J.B (1993). *Ideología y cultura moderna: teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- (2010) La cerámica en la época prehispánica. México: *México desconocido*.
<https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-ceramica-en-la-epoca-prehispanica.html>

Anexos

Imagen 1: *Vendedora de hortalizas en chalupa* (1870), Cruces y Campa.



Anexo 1: Listado recuperado por Arturo Chávez Hayhoe (Briseño, en Becerra Mariscal, 2006)

En 1585, a poco más cincuenta años de conquistado el valle de Atemajac por los españoles, es cuando en Guadalajara se empiezan a registrar las primeras relaciones de posesión y uso de cerámica de barro en las cocinas de los españoles y criollos de esta ciudad, y, -por lo que quince años después reseñó el obispo de la Mota y Escobar, como luego veremos-, dicha cerámica posiblemente procedía del pueblo de Tlacotán, y uno de los medios por los que ahora nos damos cuenta, son los libros de protocolos de notarios de aquella época, y como ejemplo tenemos lo asentado en el libro del escribano D. Rodrigo Hernández Cordero (1585-1592), de donde el meritisimo historiador el doctor Arturo Chávez Hayhoe elaboró un listado de los objetos cerámicos que formaban parte del “omenaje” de los hogares de Guadalajara del siglo XVI:

1.- “dos docenas de platos y escudillas (vasos) de la China”.

- 2.- "...platos pequeños de China".
- 3.- "Plato dorado de la China".
- 4.- "Platillo de la China".
- 5.- "Platillo dorado de la China".
- 6.- "Porcelanillas y platos de la China".
- 7.- "Porcelana grande de la China".
- 8.- "Escudillas (vasos) de la China".
- 9.- "Jicarilla de la China dorada".
- 10.- "Salero de loza de la China".
- 11.- "Pichel de la China".
- 12.- "Salserilla de la China".
- 13.- "Salsereta de la China".
- 14.- "Bacia (bacinica) de la China, grande".

Respecto de la loza de barro usada en los hogares tapatíos de aquella época. Veamos el siguiente listado:

- 1- "Platillo de barro mexicano, dorado"
- 2- "Porcelana de Michoacán".
- 3- "Porcelanas blancas de la tierra" (*).
- 4- "Jarros de barro mexicano, dorados".
- 5- "Jarritos mexicanos".
- 6- "Jarrito dorado de México, con su tapaderilla".
- 7- "Taza de Michoacán, de barro".
- 8- "Escudillas de Michoacán".
- 9- "Redoma (botella ancha de asiento y angosta de boca) de barro".
- 10- "Cántaros para agua" (*).
- 11- "Cántaros del tianguiz" (*).
- 12- "Tinajas para agua" (*).
- 13- "Botijuela blanca de barro". (¿Redoma?)
- 14- "Brasero de barro" (*).
- 15- "Porcelana (bacinica) de Talavera de la Reina".
- 16- "Ladrillos" (*).

Anexo 2:

Tabla 9. Subsectores con mayor valor agregado censal bruto (VACB).				
Tonalá, 2009 y 2014. (Miles de pesos).				
Subsector	2009	2014	% Part 2014	Var % 2009 - 2014
Comercio al por menor de abarrotes, alimentos, bebidas, hielo y tabaco	352,452	447,429	11.4%	26.9%
Industria alimentaria	255,754	433,455	11.0%	69.5%
Comercio al por menor de vehículos de motor, refacciones, combustibles y lubricantes	89,444	274,035	7.0%	206.4%
Servicios de preparación de alimentos y bebidas	133,503	198,782	5.1%	48.9%
Comercio al por mayor de materias primas agropecuarias y forestales, para la industria, y materiales de desecho	116,164	195,076	5.0%	67.9%
Autotransporte de carga	41,754	184,649	4.7%	342.2%
Comercio al por mayor de abarrotes, alimentos, bebidas, hielo y tabaco	134,057	170,155	4.3%	26.9%
Comercio al por menor en tiendas de autoservicio y departamentales	54,505	167,373	4.3%	207.1%
Fabricación de productos a base de minerales no metálicos	98,697	162,393	4.1%	64.5%
Industria fílmica y del video, e industria del sonido	8,368	129,246	3.3%	1444.5%
Servicios de reparación y mantenimiento	85,024	117,651	3.0%	38.4%
Otros	737,149	1,451,754	36.9%	96.9%
Total	2,106,871	3,931,998	100.0%	86.6%

FUENTE: IIEG, Instituto de Información Estadística y Geográfica del Estado de Jalisco; con base a datos proporcionados por el INEGI

Anexo 3

PLAN INSTITUCIONAL 2014–2018 INSTITUTO DE LA ARTESANÍA

Introducción

El presente Plan Institucional se elabora en el marco de la Ley de Promoción y Desarrollo Artesanal del Estado de Jalisco en alineación con el Plan Estatal de Desarrollo a fin de brindar a la sociedad y esencialmente al sector artesanal los instrumentos que le permitan elevar su índice de bienestar. Ocuparnos de aquello que nos representa en el mundo como un valor cultural y del cual viven muchos jaliscienses para que no solo se le dé el valor de patrimonio cultural, para que se consolide como una actividad productiva con un crecimiento económico sostenido, un entorno sustentable, una economía próspera incluyente, que permita abatir las condiciones de pobreza y marginación en las que se encuentran muchas de las familias de los jaliscienses dedicados al oficio artesanal.

Debemos trabajar transversalmente con otras instituciones para integrar un conjunto de apoyos que nos permitan brindar en suma; capacitación, asesoría técnica especializada, dotar de herramientas, mejorar espacios de trabajo, participar en ferias y exposiciones en México y otras partes del mundo, Promover la competencia, mejorar el diseño y la calidad de los productos artesanales y así preservar las técnicas tradicionales, es necesario que como sociedad revaloremos esta labor, tenemos la obligación sociedad y gobierno de apoyar a nuestros artesanos, juntos con proyectos estratégicos que detonen la economía de las regiones para que formen cadenas de valor y generen BIENESTAR.


Anexo 4

Tabla. Cartera de proyectos y acciones para los objetivos de tipo sustantivo.

Objetivo	Proyectos y Acciones de mejoramiento	Periodo de ejecución				
		2014	2015	2016	2017	2018
Aumentar la constitución de cooperativas artesanales en el estado de Jalisco.	Hacer una presupuestación más alta para llegar a más comunidades del estado y con ello, poder establecer mejores contactos con los artesanos de Jalisco.	X				
Incrementar el registro de marcas de productos artesanales en el estado de Jalisco.	Hacer una presupuestación más alta para llegar a más comunidades del estado de Jalisco	X				
Incrementar el número de artesanos registrados al padrón artesanal del estado de Jalisco para la identificación de población artesanal.	Hacer una presupuestación más alta para llegar a más comunidades del estado de Jalisco	X				
Incrementar los nuevos diseños de productos, empaques, embalajes, etiquetas y catálogos de los productos artesanales del estado de Jalisco.	Se realizarán 20 diseños por mes, para beneficiar a los artesanos del los 125 municipios que conforma el estado de Jalisco.	X	X	X	X	X
	Elaboración de prototipos para promoción de las distintas técnicas artesanales.	X	X	X	X	X

Incrementar la participación de los artesanos del estado de Jalisco en ferias y exposiciones nacionales e internacionales	Ampliar la oferta de apoyos que ofrece el IAJ; traslado de mercancías a ferias y exposiciones, descuentos para artesanos en los diferentes eventos en los que quiera participar, contar con infraestructura (toldos, stands, tabloneros y sillas) ya sea para la organización de un evento de carácter artesanal o la participación en uno.		X	X	X	X
	Fortalecer y ampliar la presencia institucional en los eventos, aumentando el número de participantes y mejorando la calidad de productos a exhibir, asistir a un mayor número de eventos a nivel nacional e internacional, de modo que se pueda re posicionar el gusto por la artesanía de nuestro estado.		X	X	X	X
	Apoyar técnica y económicamente al artesano en el diseño y elaboración de un catálogo que cuente con información acerca de su técnica artesanal y de los diferentes artículos que fabrica.		X	X	X	X
	Implementar una estrategia de promoción comercial institucional a través de medios impresos y electrónicos.		X	X	X	X
Incrementar los apoyos económicos otorgados a los artesanos del estado de Jalisco para la adquisición de maquinaria, equipo y herramientas productivas.	Hacer más y mejores acuerdos con las áreas de promoción económica de los municipios para que sean un verdadero enlace para que a su vez el IAJ pueda gestionar más recursos ante el FONART.		X			
Incrementar las capacitaciones en técnicas artesanales y temas de fortalecimiento empresarial para artesanos del estado de Jalisco	Hacer una presupuestación más alta para llegar a más comunidades del estado de Jalisco.	X				
Incrementar el número de centros artesanales integrales en los municipios del estado de Jalisco.	Se están elaborando programas integrales en donde se puedan transculturizar las técnicas artesanales que tenemos en Jalisco y con ello, poder ser un estado más innovador y que la adquisición de riqueza llegue más y mejor a los artesanos de Jalisco.		X			
Aumentar la participación artesanal en programas de estímulos a la innovación y diseño artesanal.	Hacer una presupuestación más alta para llegar a más comunidades del Edo.			X		

Anexo 5



Programas Operativos Anuales 2013

Inicio
Proyectos ▾
Ayuda ▾
Sitios de Interés ▾
Año: 2013 ▾

Inicio
Secretaría de Desarrollo Económico
Desarrollo Artesanal

Resumen del Proyecto Reporte

Nombre:

Dependencia Normativa:

Dependencia Ejecutora:

Porcentaje de Avance: Cumplimiento Meta:

Nota: La superación de meta establecida es debido al desarrollo de estrategias y acciones que tiene el Estado, SEDECO y el Instituto para potenciar las capacidades y apoyos a los artesanos de Jalisco, esto incrementó la participación de artesanos, al recurso que se otorga por el programa Productividad Jalisco, el impulso al diseño innovador por el CEDINART, la capacitación de mayor número de artesanos

[Regresar](#) [Detalles](#)

Avance del Proyecto



Materiales de Apoyo

Aún no se han agregado materiales de apoyo

Queremos saber tu opinión

Nombre:

Comentario*:

Correo:

Escriba el código mostrado en la imagen* z97y7z

*Campo obligatorio

Resumen de Indicadores

Nombre del Indicador	noviembre		diciembre	
	Meta	Avance	Meta	Avance
Artesanos capacitados en formación empresarial y técnicas artesanales	950	1,070	950	1,288
Artesanías con nuevo diseño generado	45	71	50	77
Certámenes o concursos de artesanías impulsados	8	6	8	8
Marcas colectivas apoyadas	2	17	3	18