

Ser indio, artista y artesano en México

Las concepciones sobre la producción de artesanías mexicanas, especialmente las que se refieren a las producciones de los indígenas, son, en la mayoría de los casos, parciales, discriminatorias y periféricas. Para valorar adecuadamente esa producción como una expresión cultural es indispensable observarla y reflexionar a partir de sus condiciones históricas concretas de producción y desarrollo y concebirlas como un hecho integral multidimensional con orígenes diversos e implicaciones económicas, antropológicas, históricas y artísticas.

El tema del encabezado es vastísimo y lleva siglos —auténticamente— discutiéndose. Pero vale la pena insistir. Además de que es suficientemente importante, los mexicanos estamos viviendo una fase en que la incipiente democracia conforma un marco dentro del que los distintos segmentos de la sociedad están exigiendo cambios verdaderos, revisando políticas y acciones, y actualizando la larga lista de deudas sociales, promesas incumplidas, expectativas frustradas, necesidades y anhelos de la gran mayoría de mexicanos cuyo derecho a una mejor calidad de vida les ha sido negado. La revisión involucra necesariamente las cuestiones de la cultura, que en México siguen encerradas en políticas oficiales orientadas por ideas restringidas y elitistas y son tratadas de manera superflua y periférica.

Para empezar, quiero dejar claros los puntos de vista de los que parto como antropóloga que soy:

Entiendo a la cultura, en un sentido básico o esencial, como “modo de vida”, es decir, todo aquello que permite hablar de una cierta ma-

♦ Investigadora Titular del CIESAS, DF, comisionada a la Universidad de Colima. Directora del Centro Nacional de Capacitación y Diseño Artesanal.

vnovelo@venus.ucol.mx

nera de vivir que incluye tanto las formas regulares del comportamiento (donde pueden distinguirse patrones) como las cosas de las que nos rodeamos y cómo las fabricamos y las usamos, hasta la manera en que percibimos, entendemos, interpretamos y buscamos transformar el mundo en que vivimos. A partir de esta concepción antropológica de la cultura,¹ y de acuerdo con la teoría que sobre la sociedad manejen los distintos abordajes, podemos distinguir, como ha dicho mi colega Gilberto Giménez (en González y Galindo, 1994), las formas “objetivadas” de la cultura —o sea, todo aquello que puede ser observable como los artefactos, festividades, rituales, celebraciones y las formas de relación entre personas y miembros de las familias (saludos y actitudes con los viejos, los niños y las mujeres)— de las formas “subjetivas” o internalizadas, que han sido socialmente construidas, transformadas y compartidas por una sociedad completa o una parte de ella, a manera de principios, guías, creencias y valores que orientan el comportamiento público y privado.

Por estas razones se dice que la cultura es, a la vez, estructurada y estructurante. O, en otras palabras, por un lado la podemos ver actuando y, por otro, es también una fuerza invisible que ordena la forma de actuar (“niña, sírvale primero a su hermano”). Así como los humanos somos seres biológicos que tenemos un cuerpo que funciona de determinada manera con sus órganos, funciones vitales e instintos, puede hablarse de la cultura como una “segunda naturaleza”: nuestro cuerpo con sus órganos e impulsos nerviosos nos permite y ordena alimentarnos para sobrevivir;

1 La definición más utilizada, descriptiva, de la cultura la formuló Edward B. Taylor en 1871. Aproximadamente un siglo después, los estudios de Clifford Geertz retomando a otros antropólogos, aportan y difunden una concepción que asume que los fenómenos culturales son esencialmente simbólicos y su estudio, por tanto, es de interpretación. Las revisiones más recientes introducen a la discusión la cuestión de las relaciones de poder y los contextos históricos donde hay que ubicar los estudios sobre la cultura, perspectiva que, no hay que olvidar, es fundacional en el marxismo clásico.

la cultura, aprendida, en gran parte heredada, y que con distintos ritmos se transforma, nos dice cómo comer, lo que incluye desde la manera en que se preparan los alimentos hasta los utensilios que usamos para llevar la comida a la boca y la forma en que nos comportamos cuando comemos en público o en privado. Por esa razón, desde la perspectiva de la antropología decimos que todo mundo participa de una cierta cultura, por el mero hecho de vivir en sociedad.

Pero ésta no es la única concepción sobre la cultura, ni la más común. De hecho, la creencia dominante es la que entiende por “cultura” sólo aquella parte del quehacer humano que se relaciona con obras de arte o con la adquisición de conocimientos formales (“es muy culto, sabe mucho”). Y aun siendo una visión muy parcial y restringida de lo que es cultura en una sociedad, es la que se maneja en la vida diaria y en las políticas oficiales sobre la cultura.

Es necesario aclarar, sin embargo, que los “modos de vida” o formas de la cultura realmente existentes son muy diversos aun en una misma sociedad por lo que es muy difícil, por no decir imposible, hablar de una sola cultura en un país como el nuestro. La Constitución mexicana dice que todos los nacidos en el país somos mexicanos e iguales ante la ley; pero hasta ahí llega la igualdad, hasta donde terminan las letras de nuestra Carta Magna. La realidad es la de una sociedad fuertemente dividida y separada en clases y estratos; profundamente desigual por las condiciones de trabajo y de vida de las personas, muy jerarquizada en los esquemas y estructuras de poder y muy diversificada por las variadas historias y geografías de la nación. La historia de México añade, además, una particularidad social importante que es el ingrediente de la diversidad étnica, lo que obliga a hablar de un país multiétnico con poblaciones indias, no indias y hasta “desindianizadas”, cuya posición social está determinada por procesos históricos (de relación con ciertos territorios y herencias coloniales de domi-

nación) y lingüísticos (el idioma que hablan, esconden u olvidaron) y que se vinculan de maneras particulares con las demás culturas y estructuras de la sociedad. La posición social de los pueblos indígenas de México es —dicho brevemente y para vergüenza de todos— la de la perpetuación de sus condiciones de pobreza y de falta de reconocimiento a sus derechos básicos.

Voy ahora a tratar de ubicar ciertas expresiones de la cultura como son la producción de arte y de artesanías indígenas para acercarnos, así sea de manera aproximada y provisional, a algunos de los problemas que enfrentan en la sociedad mexicana.

Los tiempos

Desde que el mundo es mundo humano, las manos de las mujeres y los hombres han creado todo tipo de utensilios para satisfacer las diversas necesidades que les ha ido imponiendo el proceso de vivir. Al principio se hicieron objetos más directamente ligados a la vida diaria, como los que tienen que ver con la preparación, almacenamiento y conservación de los alimentos, con la necesidad de abrigarse, con el deseo o la costumbre ritual de adornarse y con la bendición requerida de las fuerzas espirituales. Las necesidades crecieron, diversificándose con el tiempo y con los cambios en las formas de vida y de organización de la sociedad, la producción de objetos hizo lo propio, si bien con ritmos diferentes. Las técnicas de trabajo fueron variando conforme crecía el conocimiento de los materiales que ofrecía la naturaleza, la tecnología fue acumulando herramientas y sabiduría y llegó el tiempo en que la organización del trabajo humano, fuente de toda riqueza, requirió de especialistas en distintos oficios. Los cambios en la producción de la vida no se han detenido; de hecho, los estilos y formas de organización social para asegurar la vida están en constante transforma-

ción y, sin embargo, la historia pasada se combina en curiosas mezclas con el presente y las aspiraciones futuras. Esto, en el terreno del ejercicio de las habilidades artesanas nos ofrece una situación donde las más modernas técnicas cohabitan con maneras arqueológicas de producir, y donde los *estilos* artísticos tienen diversos orígenes.²

A pesar de las diferencias, México comparte con otros países de Latinoamérica una historia privada —que luego se hizo pública y mundial— de descubrimientos primero y de conquista violenta después, a la que los originales pobladores se enfrentaron con diversos grados de civilización, bagajes de conocimientos y posibilidades de resistencia y oposición. Ya desde entonces comenzó a saberse de las cualidades de los conquistados como artistas y artífices de innumerables objetos que, en algunos casos, pudieron seguir su desarrollo y en otros, comenzaron a tejerse con otras destrezas e instrumentos recién llegados.

El bagaje artesanal que el español trajo a América incluyó, además de materias primas para la producción, herramientas de hierro —martillos, mazos, hachas, picos, cinceles, pinzas, tijeras—, que fueron supliendo a los de piedra, madera, obsidiana y pedernal. Para la alfarería aportaron el torno y el esmalte para “vidriar”; para tejer, trajeron el huso y el telar de pedales, además de nuevos animales con pelaje apto para ser hilado; se trasplantaron los oficios de la metalistería, la técnica del vidrio soplado, la cerería, la cartonería, la encuadernación, el grabado y la pirotecnia; todo ello pronto adquirió carta de nacionalidad y peculiaridades y estilos regiona-

2 La consideración del arte como elemento totalizador en la vida del hombre y la sociedad fue ampliamente discernida por William Morris (1834-1896), brillante diseñador y literato inglés animador del movimiento *Arts & Crafts* que en su crítica de la sociedad capitalista de su tiempo postuló una vuelta a la producción artesanal. El arte, pensaba, abarca no sólo las *obras de arte conscientes*, como la pintura, la escultura y la arquitectura, “sino las formas y los colores de todos los objetos de uso doméstico o aún más, incluso la disposición de los campos para la labranza y para el pasto, la organización de las ciudades y de nuestras carreteras de todo tipo” (citado en Eder y Lauer, 1986: 254).

les. Las importaciones técnicas y tecnológicas que han tenido lugar desde la etapa colonial, en muchos casos superiores desde el punto de vista de la productividad, no aniquilaron las producciones de los pueblos prehispánicos y precapitalistas. Se sumaron, se mezclaron, se transformaron y se reinventaron, como lo siguen haciendo.

Pero hoy México es ya una sociedad industrializada y se producen en el sistema de fábricas, o se importan, prácticamente todos los utensilios y objetos que han sido diseñados para quienes viven dentro de los estilos de vida creados por la sociedad capitalista urbana, comunicada, individualista, materialista, dispendiosa, prisionera de la moda y que no tiene tiempo para nada. Ese tipo de sociedad, si bien existe dentro de los confines mexicanos, es desbordado en la vida real por poblaciones heterogéneas, con diferencias, distancias sociales y, por ende, necesidades y gustos que la propuesta de vida de fábrica no satisface; ni en lo que se refiere a la forma de producir, ni a las formas de consumir. En el México de hoy hay grandes conglomerados humanos que aunque toman refresco de cola y usan zapatos tenis siguen necesitando y tienen, entre muchas otras, la costumbre de saborear arroz hecho en cazuela de barro, de tener un altar en el cuarto donde duermen, de acatar las decisiones colectivas, de distinguirse de sus vecinos con su vestimenta bordada, de bailar personificando al jaguar... Y para trabajar el barro, el tejido, el tallado de la madera y la ropa ceremonial, sigue habiendo especialistas que a veces parecen salidos de las páginas del libro de historia antigua o de los códices mesoamericanos, pero que pueden modernos y educados, hablar varios idiomas y usar materias primas industriales y transformarlas con sus viejas maneras de hacer las cosas, las que se saben bien, las que armonizan con el diseño total de su vida. Esto último es tan importante que ha constituido el centro de muchas luchas entre los pueblos indios y sus sucesivos opresores.

Y, ¿quiénes son estos especialistas? Son los que unos llaman artesanos, otros artistas, otros alfareros, tejedores o talladores, depende de quién los denomine y qué criterio use. Comúnmente, la sociedad occidental los llama artesanos por su manera de trabajar, aunque entre ellos haya verdaderos artistas creadores que tal vez no se ajusten a los cánones de la academia, ni en sus modos de aprendizaje, ni en sus modelos. Este tipo de valoraciones generalmente no existen en el ámbito local donde viven y trabajan los artesanos; la sociedad local reconoce el trabajo bien hecho y distingue al productor como el especialista local en su oficio, que puede ser también una familia o todo un barrio.

Las valoraciones

Ha sido precisamente la cuestión de la valoración social del trabajador y su trabajo la que está en la base de muchos de los problemas que aquejan a los productores de artesanías. Veamos esto más de cerca:

Las formas de apreciación son, de hecho, formas culturales. Para quienes ven en la forma artesanal de producir un atraso que hay que terminar de borrar de la estructura productiva del país, los tiene sin cuidado la existencia de incontables unidades de producción que viven de ese trabajo; quienes así piensan muestran su desconocimiento y desprecio por las culturas ajenas a la suya. Esta creencia conservadora, parcial y discriminatoria surgida de las entrañas de la mercadotecnia capitalista, está infelizmente muy extendida y sólo puede provocar intolerancias y mayores separatismos de clase. Pero su existencia debe mover a la reflexión: la modernidad occidental en el terreno de la técnica ha producido indudables avances, conocimientos y medios para su aprendizaje que deberían ser patrimonio social y no de unos cuantos, como sucede ahora. Pero estos avances no necesariamente implican que todos los productos que las socieda-

des requieren para su vida deban ser producidos a la manera industrial (lo que, además, no es posible). En la realidad, el mayor conocimiento técnico no se contrapone con el trabajo artesanal; puede serle muy útil, es una cuestión de mutuas adaptaciones. Dos ejemplos entre muchos posibles: la sustitución de la rueca de mano por una herramienta mecánica para hilar reduce tiempo y esfuerzo sin merma de la calidad, y los descubrimientos sobre los efectos nocivos de ciertas materias primas pueden evitar enfermedades profesionales en los artesanos.

Hay otras creencias que aparentemente son más progresistas y son las que profesan los admiradores de las artesanías y artes populares, que se exaltan ante cualquier objeto hecho a mano y le confieren atributos de nacionalidad. El mero hecho de su apreciación no ha significado un verdadero reconocimiento. Para no irnos más atrás, desde el siglo XIX, la intelectualidad mexicana valoró como muy estimables a las artesanías —que entonces eran conocidas con el nombre de “chucherías” o “curiosidades”—, destacando sus valores como creaciones bellas y sus potencialidades como productos de exportación. “Hay en nuestra república genio, y muy feliz, para las artes”, decía Lucas Alamán en 1843 y, con él, escritores costumbristas y viajeros extranjeros que empezaron a hacer colecciones de objetos que luego irían a conformar museos. En el siglo XX, en plena efervescencia de las ideas revolucionarias, se profundizó y redirigió la admiración de las obras de artesanía producidas por grupos indígenas hasta convertirlas en una referencia de identidad nacional, una base de la mexicanidad. De nuevo los intelectuales y, entre éstos, los artistas plásticos y los antropólogos, reconocieron en las manos hábiles de los artesanos un legado indiscutible. En un proceso que dura hasta nuestros días, mucho de ese reconocimiento intelectual se ha orientado a formar colecciones para exposiciones y museos; en otros casos, los productos se co-

mercionalizaron con éxito y constituyen un “gancho” en la propaganda turística que atrae visitantes a nuestro país; pero sobre todo, han justificado la proliferación de una inmensa cantidad de planes, programas y proyectos oficiales y privados encaminados a estimular, promover, proteger, rescatar y difundir las artesanías. Los artesanos que hacen esas artesanías, en la mayoría de los casos que he venido conociendo desde hace más de 25 años, siguen pareciéndose a la descripción que de ellos hizo el Dr. Atl, famoso pintor mexicano promotor de las artes populares, en 1922: son “extremadamente pobres”, tienen una “maravillosa resistencia a la fatiga”, son de una “extraordinaria sobriedad” y tienen un “innato sentimiento artístico característico del pueblo de México” (Dr. Atl, 1989).

La situación de pobreza de la gran mayoría de los artesanos mexicanos indígenas, que comparten con otras mayorías rurales y urbanas del país, se debe a un sinfín de causas estructurales, políticas y de falta de realismo en los planes, más asistencialistas que de desarrollo, que han puesto en marcha los distintos gobiernos del país en un marco de economía capitalista subdesarrollada y de política poco democrática; la admiración por los productos no ha tenido un correlato en la situación de vida de los productores. Por eso digo que el reconocimiento no es tal, aunque la admiración exista. Pero este asunto de la valoración tiene otra dimensión, además de la económico-social.

A mi modo de ver, la separación que se hace entre los productores y sus obras en el terreno de la admiración tiene, también, un ingrediente de discriminación cultural en el terreno de la apreciación estética, pues al mismo tiempo que se valora una de las expresiones culturales de una sociedad, no se le permite el acceso a una mejor calidad de vida. Y en esto hay una gran contradicción: se otorga valor simbólico nacional a ciertos objetos que son expresión de culturas cuyos participantes no tienen las condiciones ma-

teriales para ejercer la libertad de creación artística ni de decisión sobre sus obras; ambas le son expropiadas. La creación se da, de cualquier modo, por imperativos culturales poco estudiados y menos explicados.

Los artistas

Un hecho atestiguado y documentado por la investigación antropológica es que la búsqueda de la belleza es un universal en la experiencia humana y que la innumerable variedad de formas que la expresan, que han surgido del trabajo de la imaginación creadora, proporciona una de las más profundas satisfacciones que el hombre conoce (aunque, desde luego, la emoción de lo que se considere “satisfacción” en las culturas concretas no es universal).

El arte considerado como “todo embellecimiento de la vida ordinaria logrado con destreza”, como dice el antropólogo Melville Herskovits, está presente en las sociedades como impulsos estéticos que se expresan enmarcados en los patrones de belleza que identifican las tradiciones de tal o cual sociedad. Se puede decir, por tanto, que el arte expresa las cualidades apreciadas por una época, las acciones humanas que prefiere y los ideales que dignifican, aunque sigue vigente el viejo problema filosófico de si la belleza, en sí misma, surge de un concepto de lo que se considera bello o si trasciende los modos en los cuales se manifiesta la belleza (Herskovits, 1968: 414).

Donde el arte marcha junto a la vida, los especialistas aplican habilidades y destrezas que en algunos casos alcanzan el virtuosismo, que es el dominio supremo de la técnica que da a toda sociedad sus más bellos productos estéticos (Herskovits, 1968: 416, 450). Pero cualquiera que sea la forma que pueda adoptar el arte, sea como fuere su manifestación, el hecho está presente.

Ningún arte que en verdad lo sea es casual ni incipiente. Es expresión del deseo de belleza, que encuentra satisfacción plena en la aplicación de la destreza técnica a través de la forma sancionada, y a base de las percepciones y los recursos imaginativos pautados de los miembros artísticamente dotados de cada sociedad (*idem*: 450).

A la cultura occidental, que ha separado la vida del arte, le es difícil comprender, quizá por falta de información, quizá por su etnocentrismo, “cuán estrechamente integrado con toda la vida y cuán expresivo del modo de vivir puede ser el arte”. La separación ha provocado también diferenciar el arte “puro” del arte “aplicado” (y a sus correspondientes autores, el artista y el artesano), restándole valor estético a los objetos que tienen un uso en la vida diaria pues se considera que “la expresión más elevada de la experiencia estética reside en objetos que no son ‘profanados’ por el uso, sino que están ahí para ser contemplados” (*idem*: 415).

En este terreno de la apreciación estética, las producciones artísticas indígenas no han tenido un cabal reconocimiento como parte de una cultura propia, como producto de destrezas y talentos especiales y, mucho menos, como parte de la vida total. Como se trata de productos de culturas ajenas y distintas del modo hegemónico occidental, se les define en términos discriminatorios; por la simplicidad de las formas, ha sido catalogado como “arte primitivo” o “arte ingenuo” o, si se trata de objetos utilitarios en la vida doméstica, no se les reconoce su creatividad y buen diseño, cuando lo tienen. Existe también el fenómeno contrario, producto de la exaltación patrioter (antes nacionalista) que convierte en arte popular a cualquier producción manual, bien o mal hecha, con y sin intenciones artísticas, con lo cual le hace un flaco favor a la revaloración del arte indígena, que todavía muchos identifican con objetos de terminados rústicos y torpes. Todo esto habrá que entenderlo en su relación con la imposición de los valores de la sociedad occi-

dental, que convirtieron al arte en mercancía rompiendo no sólo la unidad integrada del arte con la vida sino las formas locales de apreciación socialmente establecidas, midiendo a los objetos de arte indígena con criterios mercantiles.

La comercialización de productos artísticos y artesanales indígenas si bien ha logrado que los productores continúen trabajando en su arte y manteniendo a sus familias, también ha participado en la pérdida de habilidades, destrezas y patrones estéticos propios y ha fomentado la depredación de la naturaleza con las modas que impone y la escala de producción que exige. Diego Rivera fue uno de los pioneros de la protesta contra los mercaderes de mal gusto, pero tristemente no tuvo mucho éxito. Tenemos en México una gran producción de objetos feos y mal hechos que desvalorizan los patrones estéticos y el cúmulo de destrezas y, por tanto, atentan contra el patrimonio de los pueblos, pero que se producen para el turismo consumidor de baratijas que compra pensando que se lleva un legítimo trozo de mexicanidad. En el proceso sólo ganan los comerciantes.

Del futuro de la producción artística indígena

En la medida en que la cultura propia de las sociedades indígenas pueda seguir reproduciendo sus hábitos de vida y pueda tener control de sus decisiones internas, es posible que la capa de especialistas que crean los objetos que su sociedad considera necesarios y estéticamente aceptables y deseables de acuerdo con tradiciones propias, podrá continuar con su trabajo diestro y hábil desarrollando su oficio para sus consumidores habituales. Sin embargo, cuando el círculo de consumidores haya sido ampliado a un mercado anónimo donde el control de la producción y la distribución de los productos han quedado fuera de la sociedad local pueden suceder varias cosas:

Según el grado de organización local y del reconocimiento interno a sus productores, artesanos y artistas, puede haber una decisión local de proteger el patrimonio formado por sus patrones estéticos y el cúmulo de habilidades de sus especialistas y negociar las mejores condiciones para producir; esto sería lo más deseable. La producción artesanal dirigida al mercado amplio, si quiere respetar sus modos y patrones para producir, va a requerir cada vez más educar a sus propios cuadros administrativos y de control de calidad para evitar intromisiones no deseables. En todo caso, las soluciones dependen del grado de autorreconocimiento y de organización locales y del ejercicio de las decisiones propias.

La sociedad mexicana en su conjunto tiene también que educarse: hay mucho que aprender, regular, reconocer, promover y dignificar y, también, hay muchas creencias erróneas que hay que abandonar para recuperar una visión más integrada de la vida con el arte. La educación primaria, en los pocos minutos que dedica a la educación artística y tecnológica, bien podría empezar a dedicar horas al estudio de procesos de trabajo, de patrones estéticos, de producciones locales y regionales; a la investigación y experimentación que despierte el interés y el gusto por saber lo que somos y hemos sido. Importa discutir con conocimiento de causa y sin improvisaciones sexenales para proponer legislaciones adecuadas a quienes producen una importante porción del producto interno en sus pequeñas industrias y talleres familiares y hacen, además, una contribución esencial a la estética que distingue a México. En este sentido, es urgente promover la educación integral de los cuadros dirigentes que tienen a su cargo las políticas culturales del país para que amplíen sus estrechos horizontes occidentales, tan provincianos.

La belleza que encontramos en nuestra vida artesanal sería, sin embargo, una contemplación irresponsable si sólo



la admiramos y no aprendemos de ella, la valoramos y ayudamos a modificar las condiciones de su producción tanto para que pueda seguir existiendo como para que se desarrolle en condiciones dignas.

- Bibliografía
- Atl, Dr. (1989) *Las artes populares en México*. México: Instituto Nacional Indigenista.
 - Eder, Rita y Mirko Lauer (coords.) (1986) *Teoría social del arte, bibliografía comentada*. México: UNAM, p. 254.
 - Giménez, Gilberto (1994) "La teoría y el análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos", en González, Jorge A. y Jesús Galindo, (coords), *Metodología y Cultura*. México: DGCP-Conaculta (col. Pensar la Cultura), Seminario de Estudios de la Cultura.
 - Herskovits, Melville (1968) *El hombre y sus obras*. México: Fondo de Cultura Económica.
 - Novelo, Victoria (comp.) (1996) *Artesanos, artesanías y arte popular de México*. España: CNCA-Agualarga-Universidad de Colima-UNI.