



**Universidad
Autónoma
Metropolitana**

Unidad Xochimilco

División de Ciencias y Artes para el Diseño

Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño

Área de concentración 6: Conservación del Patrimonio Cultural

**Alfarería de Tlayacapan:
Identidad y patrimonio cultural**

**Idónea comunicación de resultados que para obtener el grado
de Maestría**

Presenta:

Sindy Jhojana Arango Vásquez

Tutor: Dr. Alberto Cedeño Valdiviezo

Ciudad de México, 26 de Julio del 2018

Unidad Xochimilco

División de Ciencias y Artes para el Diseño

Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño

Área de concentración 6: Conservación del Patrimonio Cultural



Alfarería de Tlayacapan: Identidad y patrimonio cultural

Idónea comunicación de resultados que para obtener el grado de Maestría presenta:

Sindy Jhojana Arango Vásquez

Tutor: Dr. Alberto Cedeño Valdiviezo

Lector: M. Luis Alberto Andrade

Coordinadora del Área: Dra. Alicia Paz González Riquelme

Ciudad de México, 26 de Julio del 2018

Índice

Introducción.....	3
CAPÍTULO 1. Procesos modernos de producción: culturas particulares vs culturas industriales	6
1.1 Globalización y mundialización.....	6
1.2 Cultura e identidad	10
1.3 Patrimonio cultural material e inmaterial.....	16
1.4 Patrimonio cultural como bien de consumo y “turismo sostenible”: fortuna o condena	19
CAPÍTULO 2. Culturas de barro en el México prehispánico.....	22
2.1 Alfarería mexicana.....	22
2.2 La alfarería de Tlayacapan como patrimonio etnológico tradicional	26
CAPÍTULO 3. Tlayacapan: pueblo de barro.....	29
3.1 Estrategia Metodológica	29
3.2 Raíces: Identidad y patrimonio cultural en la alfarería de Tlayacapan	32
3.3 Unidades domésticas: Familia Dorantes y Familia Tlacomulco. Transformación identitaria vinculada a la alfarería como proceso tradicional-familiar.....	38
3.4 De barro al objeto: Creación de la cerámica de Tlayacapan Morelos	44
3.4.1 Tierra, piel y fuego: Material, acabados y cocción	45
3.4.2 Cuerpo y función. Áreas de pautas, metáforas y arquetipos.....	50
3.4 El consumo cultural y reappropriaciones sociales alfareras: De lo local a lo global por la lucha del reconocimiento.	57
CONCLUSIONES.....	59
BIBLIOGRAFÍA.....	63
ANEXOS	67
Anexo 1. Propuesta de la “Corporación de estudios alfareros “CDEA”	67
Anexo 2. Índice entrevistas.....	72
Anexo 3. Ensayo. Desarrollo de tecnologías propias y construcción de patrimonio en comunidades locales: entre la tradición y la modernidad.	73

Índice de figuras

Figura 1.1 Modelo para un buen funcionamiento del desarrollo local	21
Figura 2.2 Alfarería en el México prehispánico	22
Figura 2.3 Alfarería en el México colonial	25
Figura 2.4 Alfarería en el México contemporáneo	25
Figura 2.5 Tlayacapan. Ubicación de las casas-talleres	26
Figura 3.6 Estrategia metodológica doble diamante	31
Figura 3.7 Objetos más representativos de Tlayacapan	44-45
Figura 3.8 Diseño de la cazuela	52
Figura 3.9 Diseño del cazo	53
Figura 3.10 Diseño de la olla	54
Figura 3.11 Diseño del copal o sahúmador	56

Índice de fotografías

Fotografía 3.1 Proceso de elaboración de un objeto de barro	39
Fotografía 3.2 Gustavo Tlacomulco. Proceso de quema	41
Fotografía 3.3 Margarito Dorantes. Preparación de la tierra	42

Introducción

Los procesos de producción moderna alteran los procesos de producción en la manufactura alfarera tradicional de Tlayacapan en cuanto a aspectos de la organización social, técnicos y laborales, transformando la identidad como patrimonio cultural.

En México, la alfarería es una de las actividades artesanales más significativas en la identidad de muchos de sus pueblos, esta actividad productiva ha influido de manera notoria durante muchas generaciones en la manufactura de objetos de uso cotidiano principalmente vajilla usada para la gastronomía mexicana. Sin embargo, ha sufrido múltiples obstáculos que en el presente se intentan superar. Además, los productos con identidades ajenas u objetos souvenir prevalecen en el consumo y venta, es decir, hay más auge de productos decorativos que funcionales como son los objetos para la cocina mexicana. Aunque ello ha sido producto de fenómenos globalizantes, algunos pueblos han mantenido su fidelidad en la representación de su vida cotidiana construyendo su propio patrimonio cultural a partir de objetos de su propia cosmovisión, herencia de sus antepasados, con otros diseños y técnicas de manufactura tal como lo es en Tlayacapan, una comunidad que hoy en día sobrevive con cambios en el diseño y manufactura de objetos de uso cotidiano y decorativo.

El proceso de la cerámica artesanal en México tiene poco reconocimiento, se ha despreciado la actividad artesanal y los diseños de comunidades autóctonas y urbanas; incluso se le asocia a conceptos de manualidad y decoración de interiores según FONART en “Manual para la diferenciación de artesanía y manualidad” (2015). Por lo tanto, este proceso en Tlayacapan se pretende como un proyecto de extensión de la comunidad con miras al uso utilitario, ritual y decorativo, además de su transferencia de la técnica y conocimiento desde lo local. Muchos alfareros han dejado esta actividad por varias causas, una de ellas es que salen a buscar otro tipo de trabajo más rentable para ellos en términos económicos y la segunda es que aparecen nuevas propuestas educativas modificando sus expectativas referentes a su forma de vida y actividades profesionales (Moctezuma, 2009).

En “*El oficio alfarero de Tlayacapan, Morelos: un legado familiar de saberes técnicos y organizativos*”, Patricia Moctezuma (2010), comenta que la alfarería es una tradición

ocupacional que perdura en el tiempo y en la memoria colectiva de sus creadores por diversos factores y en Tlayacapan sobresalen todos los cambios técnicos y laborales que han llevado a las figuras de ornato. Así, hoy en día coexisten los objetos para la cocina con piezas decorativas y objetos cerámicos comprados de otros lugares que le permiten al alfarero la continuidad de su oficio, (Moctezuma, 2010:3).

Por lo tanto, el objetivo general de esta investigación es analizar los procesos modernos de producción en la manufactura alfarera tradicional de Tlayacapan para la identificación de fenómenos que cambian aspectos de la organización social y los procesos técnicos/laborales transformando la identidad como patrimonio cultural a partir de dos casos de estudio. Para alcanzar este objetivo me he propuesto como objetivos particulares en primer lugar analizar los procesos modernos de producción en la manufactura alfarera tradicional. En segundo lugar analizar los elementos que modifican dos aspectos importantes en la continuidad de la Alfarería en Tlayacapan: la organización social y los procesos técnicos y laborales. Y por último analizar dos casos de estudio y sus transformaciones en la identidad organizativa social, técnica y laboral de la manufactura alfarera tradicional. Esto teniendo en cuenta los trabajos realizados por Alma Barbosa y Patricia Moctezuma. En el primer capítulo se expone un análisis teórico de los procesos modernos de producción y su incidencia en los procesos de producción en la manufactura alfarera tradicional, en el segundo capítulo se muestra un breve recorrido histórico sobre la manufactura alfarera prehispánica, colonial y contemporánea en México. Y en el tercer capítulo se analizan dos casos estudios basados en dos familias alfareras de Tlayacapan Morelos.

La metodología de este trabajo es de carácter cualitativo teniendo como base una estrategia metodológica llamada el Doble Diamante. En primer lugar se investigó los trabajos de algunos autores mexicanos, latinos y franceses que hablan sobre los conceptos que desarrollaran en el trabajo. En segundo lugar se hizo trabajo de campo a partir de la metodología de unidades domesticas (dos familias) que es básicamente rescatar las historias de las familias y su producción para posteriormente realizar un análisis de las categorías propuestas por Eric Mindling (2001) y Fernando Martín Juez (2002) a partir de la *tierra, piel, fuego, cuerpo, función, metáforas, áreas de pautas y arquetipos*.

Este trabajo surge desde el punto de vista de una diseñadora industrial cuya intención es rastrear y documentar sobre el tema ya que poco se ha escrito sobre las transformaciones de la identidad en todo el proceso del diseño y la manufactura alfarera de Tlayacapan, Morelos. Es por ello que es importante generar investigaciones en ese sentido, que reconozcan la capacidad de producción propias de las comunidades y caractericen sus transformaciones tanto tangibles e intangibles como la identidad y patrimonio cultural. Igualmente, es importante identificar los cambios que en ese contexto específico genera lo global sobre lo local y lo local sobre global, al generar cambios tanto en los oficios, como la producción de objetos útiles para la vida social y sus formas de organización, así como los procesos sociales que de allí se derivan.

La cerámica artesanal de Tlayacapan ha sido estudiada desde la artesanía, la familia y el taller para trazar el recorrido entre lo global y lo local. Ha sido observado y analizado desde los cambios ocurridos en la producción artesanal en dos vertientes de la vida social local: por una parte, en la organización misma de la producción de objetos; por otra, en las relaciones entre la alfarería y la dinámica socioeconómica y cultural de las comunidades de estudio, es decir, entre “la alfarería y la actividad agrícola, el ciclo de vida de las familias y las normas residenciales, el acceso a mano de obra y el aprendizaje del oficio” Moctezuma (2010).

Por lo tanto, la pregunta de esta investigación es ¿Cómo los procesos modernos de producción inciden en la manufactura alfarera tradicional de Tlayacapan transformando la organización social y los procesos técnicos/laborales que se instituyen como la identidad y patrimonio cultural? Resolver esta ambiciosa pregunta está más allá de los límites de este trabajo, sin embargo, sí es posible generar aquí algunas reflexiones que puedan contribuir a ello.

CAPÍTULO 1. Procesos modernos de producción: culturas particulares VS culturas industriales

1.1 Globalización y mundialización

Con la llegada y colonización de los españoles en 1521, se dan los primeros cambios económicos, políticos, sociales y culturales en América Latina y con ello grandes modificaciones a los órdenes de país como nación en todos sus aspectos. En *Democracia y desafío* (2005), Miriam Alfie menciona que siglos después y como consecuencia de la caída del muro de Berlín en 1989 se instaura la idea de una economía, una sociedad y cultura *global* que caracterizarían a un sistema *mundial* unificado el cual es adoptado en todos los países (Alfie, 2005:16).

Según Alfie, a la globalización le confiere el análisis de aspectos económico políticos. Alfie establece que la doctrina económica de la globalización es el neoliberalismo ya que esta concentra y excluye. Una manifestación de esta doctrina es la concentración de riquezas, la explotación de recursos naturales o la explotación de la mano de obra barata, que hasta entonces se ha manifestado en los territorios de América Latina. En *La ciudad bajo el neoliberalismo*, Jaime Ornelas (2000) menciona que el neoliberalismo es un sistema con la peculiaridad de la predominación de la razón económica sobre la política, es decir, una lógica de mercados y ganancias que transforman los factores que son determinantes en la organización de la vida social. Para el neoliberalismo lo más importante de la economía son los mercados ya que funciona como un mecanismo eficiente para generar recursos productivos de una manera libre en la oferta y la demanda y sin ninguna intervención política y social, por lo tanto los gobiernos pierden poder (Ornelas, 2000:46).

Esto lo especifica con cifras Octavio Ianni en *La sociedad Global* 2004, citando a Pedro Belli, menciona que:

[...] las economías de las naciones industrializadas se han entretejido crecientemente por medio del *comercio global* y los *productos globales*. Pero la globalización ha hecho a un lado a dos inmensas regiones del globo, correspondientes a más de 60 países, poseedoras de casi el 20% de la población mundial y de una respetable porción de los recursos naturales mundiales: África y América Latina (Ianni, 2004:12)

La globalización entonces se puede concebir como destino inevitable que acecha a la humanidad. Puede entenderse en términos generales como la internacionalización del

capital financiero, industrial, comercial y de las relaciones de producción capitalistas en su fase neoliberal, caracterizada por la flexibilización de los mercados y el debilitamiento de las fronteras nacionales, trayendo como resultado la homogeneización no solo de la producción, el consumo y ciertas prácticas políticas estandarizadas, sino de aspectos más intangibles como la identidad y la cultura.

Es necesario tener en cuenta que las relaciones que se establecen entre países y regiones en ese marco globalizado no son de ninguna manera neutrales ni horizontales, sino que se trata en esencia de relaciones de poder que por su naturaleza esconden desigualdades y asimetrías. Así mismo, al tratarse de un proceso social, intervienen en él diferentes tipos de actores-sujetos situados espacial e históricamente, que normalmente son obviados al abordar este proceso, sobre todo cuando se trata de analizar sus efectos de manera desagregada. “Por eso la globalización no dará lugar a un mundo equilibrado, simétrico y armónico. El mundo y el sistema económico siguen siendo problemáticos y conflictivos” (Alfie, 2005: 24).

La globalización, está, si bien no determinada, al menos sí condicionada por los intereses del capital y sus necesidades de expansión en nuevos mercados. Esto sucede bajo el amparo apologético de las principales entidades internacionales y a su vez, bajo la mirada estupefacta de sectores sociales alternativos que ante las recurrentes crisis ambientales y el consumo desbordado de ordenadores y objetos tecnológicos desechables, ven amenazada la estabilidad y continuidad de la vida local. Las premisas de que las estrategias globalizantes contribuyen a nuevas fases del capitalismo como por ejemplo la tecnología usada sin precedentes o la extracción desmedida de materiales, son mitos que acorde a los intereses del sector financiero, se reproduce por los medios de comunicación y las grandes corporaciones, destacando así las bondades de la globalización.

Por lo tanto, de acuerdo a Alfie, “Las transformaciones tecnológicas, la expansión del comercio y la inversión serán los puntos eje en los que se sostendrá el proceso de globalización, cuyo alcance es de largo plazo y comprende tanto la esfera económica como la política” (Alfie, 2005: 27). Ahora bien, sumergida ya en el contexto social, político y cultural compete hablar sobre las condiciones que permiten la globalización y la mundialización. Si a la globalización le confieren aspectos económicos, a la

mundialización le confieren aspectos más culturales. Por lo tanto la mundialización es “asumida como un proceso que pone en contacto a los seres humanos, los lugares, y que atiende a formar interconexiones entre ellos, de tal manera que las barreras ideológicas, económicas y hasta políticas tienden a disolverse” (Alfie, 2005:22). La mundialización implica un análisis de las consecuencias del mundo contemporáneo.

Jean Pierre Warner en *Mundialización de la cultura* en el año 2001 observa que “la mundialización de la cultura es una de las consecuencias del desarrollo industrial. La ambición normal de toda industria cultural es conquistar partes del mercado mundial difundiendo sus producciones” (Pierre, 2001:8). El concepto industrial entendido como la producción de bienes a gran escala que se entromete en las culturas-tradiciones, y muchas veces las transforma o en el peor de los casos, las destruye. Este tipo de problemáticas se ven expuestas en un debate donde las penetraciones culturales prestan controversias desde el punto que las culturas antiguas se transmiten por tradición, carga de costumbres y aprendizajes a lo largo y ancho de la historia, mientras que las culturas industriales es un tema que se crea desde la innovación.

Pierre sugiere ver el auge de los mercados mundiales como una transformación que se dio en los setentas en las políticas económicas y monetarias inspirados en principios keynesianos que básicamente eran políticas que se mantuvieron por las barreras arancelarias y por la soberanía e independencia de los estados al interior de sus fronteras nacionales. Pero en los años cincuenta con la apertura de empresas multinacionales, los países más industrializados bajaron sus barreras arancelarias lo que provocó que en 1973 hubiera un shock petrolero que alimentó la concentración de eurodólares y mayor reinversión de los países industrializados. Es todo este proceso lo que provoca que a fines de los setentas, la aplicación de los principios keynesianos fueran objetos de estudio de los economistas y regresaran a una economía donde lo importante era la competencia de todos los productores a escala planetaria y encaminada ya no por los principios Keynesianos sino por principios de la ley de beneficio cultivado en Estados Unidos, que tiene que ver con la liberalización de los intercambios y la reducción del intervencionismo estatal (Pierre, 2001:37-38). Un ejemplo de ello es el TLCAN, (Tratado de libre Comercio de América del Norte). Un acuerdo firmado en 1994 que pretendía la liberación del comercio donde no hubiera

barreras arancelarias por la importación y la exportación de productos, instaurado como un nuevo modelo económico propuesto por Estados Unidos. Todos esos cambios que se dieron en las estructuras económicas y políticas causaron de inmediato una reacción de carácter sociocultural ya que los efectos provocados por estas ideologías generaron un tipo de invasión, penetración social, económica; política y cultural con poco beneficio para las comunidades. Así, México y los países latinoamericanos no son la excepción.

En México, en el campo artesanal que es lo que le compete a este trabajo, ha sido uno de los campos con un fuerte impacto de la mundialización cultural y mundialización de la comunicación. Este sector artesanal, hablando principalmente de la actividad alfarera es uno de los campos artesanales más extendidos sobre el territorio mexicano. En algunos pueblos de barro como Tlayacapan se dio una penetración cultural norteamericanizada dadas por la producción y el consumo de las comunicaciones. Imágenes de Walt Disney plasmadas en los objetos son resultado de muchas producciones artesanales que al final fracturan culturalmente las producciones tradicionales que se daban desde la época prehispánica.

Con las penetraciones culturales que se dieron desde el siglo XV con la llegada de los españoles al instaurarse la religión católica y como una de las muchas consecuencias, para hacer enlace con la alfarería, ahora se hacen pesebres de barro que traen consigo formas definidas como rostros de la virgen María y Jesús y no con formas antropomorfas como solías producirse. Solo por ejemplificar en otro campo no artesanal y anterior a la globalización es muy observable que en cualquier lugar del mundo es que en los últimos siglos, las industrias como la Coca-Cola, Mc Donald's o KFC se hayan convertido como alimentación más deseada por las personas, es decir, si la alimentación estaba basada en pulque o chicha, ahora es reemplazada por la Coca-Cola. Son ejemplos entre miles que el lector puede encontrar a su alrededor como efectos de la mundialización cultural que se dieron principalmente por el desarrollo de las tecnologías en las comunicaciones y en la producción.

Los cambios de consumo cambian automáticamente la cultura material de cada localidad, en México es común que ya poco se use el comal de barro, hecho por artesanos alfareros, pero si es común que se venda mucho el comal de metal hecho industrialmente. Con esto quiero aclarar que no solo son cambios en la alimentación, en

las formas de vestirse entre otros; sino también en los usos que se le da a los objetos.

Retomando, los párrafos que le anteceden a los ejemplos, Alfie observa que:

[...] el discurso de la globalización es universal y contrasta con las prácticas de exclusión que clasifica a individuos y grupos jerárquicamente. Por su parte, el discurso de la mundialización es multicultural y pretende que en la búsqueda de lo común se preserve la particularidad y la participación en el todo sin dividirlo (Alfie, 2005:18).

El discurso de la mundialización trae consigo ventajas y desventajas ya que genera interconexiones culturales, pero también genera desigualdades entre países. Estos procesos de mundialización, dirigiéndome a las desigualdades conduce a que los imaginarios colectivos inmediatos amplíen los horizontes entre lo local y nacional de lo cual subyacen identidades que se reafirman y se pronuncian localmente con el fin de ser reconocidos y mostrar sus conocimientos a nivel nacional e internacional como una forma de resistencia frente a fenómenos externos.

Una crítica política de estos procesos posibilita situarlos al alcance de las comunidades y de los grupos humanos menos favorecidos, así como reconocer, valorar y visibilizar los conocimientos tradicionales locales, que intentan coexistir con los globales-mundiales en un proceso continuo de mantenerse en una resistencia local aislando o integrándose en lo global o se puede nombrar también como glocalización. Las continuas transformaciones que hace el capital para superar sus recurrentes periodos de crisis, llevan a las culturas locales a moverse entre lo local y lo global en una tensión que lleva, muchas veces, al sacrificio de las capacidades endógenas propias.

En este sentido, es necesario no solo reconocer el gran potencial de las comunidades locales ni sus saberes y formas particulares de conocer y comunicar, sino también precisar que históricamente las culturas autóctonas de México han estado subordinadas a otras prácticas más hegemónicas de la cultura, que pueden denominarse de producción y consumo.

1.2 Cultura e identidad

Dentro de este contexto, la cultura juega un papel importante. Ésta sin lugar a duda ha sido un tema que ha puesto retos en las ciencias sociales y por lo tanto ha generado muchas concepciones diferentes, Gilberto Giménez habla de una evolución del concepto en tres fases: 1. Fase concreta; 2. Fase abstracta y 3. Fase simbólica

(Giménez, 2007:26-27). Pero en este trabajo la definición de cultura estará guiada desde la fase simbólica de la cual Giménez y Canclini proponen definiciones. La definición que aporta Néstor García Canclini en su libro *Diferentes, desiguales y desconectados* en el año 2004 que apunta a la tercera fase planteada por Giménez afirma que “la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de significación, o, de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social” (Canclini, 2004:39).

Así, la cultura no siempre se presenta de la misma manera, se transforma a partir de los usos y reappropriaciones sociales. Para Canclini fue iluminador trabajar con las artesanías de México elaboradas por grupos indígenas y campesinos. Las artesanías son objetos que circulan por la sociedad. Una olla puede estar diseñada y manufacturada para darle un uso en específico, pero de esto se apropian otros sectores como los urbanos, turistas u otros perfiles socioculturales los cuales le dan otro uso a ese mismo objeto, ya no es la olla quizás preparar pozoles, sino un objeto de carácter decorativo en un departamento moderno.

En este punto, se puede decir que el objeto no pierde su significación, pero sí se transforma. La cultura material de hoy no le da el suficiente valor y apropiación a los objetos que caracterizan su territorio, su identidad y su historia. La cultura material a la que se enfrenta la sociedad es un proceso que se ve ligado a las consecuencias de la mundialización. Es decir cuando los actores sociales aprenden a ser interculturales o se relacionan con otras culturas, pierden de vista su propia historia por el mismo desconocimiento de ella o por la sed de un consumismo exacerbado. Por ejemplo, las personas ya no compran ollas de barro, sino ollas de acero inoxidable. Cuando se habla del desconocimiento de la historia en el caso de la olla suponiendo que es de barro, no se puede perder de vista que en México se desarrollaron culturas importantes en la manufactura alfarera como la olmeca, teotihuacana, maya, azteca, mixteca entre otros, que plasmaban en sus objetos su cosmovisión. Eran objetos diseñados y manufacturados con el fin de darles un uso cotidiano y ritual. O sea que la idea de manufacturar objetos como la olla de barro va más allá de ser un objeto decorativo, es

un resultado de la significación de la vida en el contexto laboral y gastronómico mexicano.

La cultura es un concepto que quizás sea muy polémico, por lo tanto no debe concebirse una definición de paradigma de la cultura ya que como mencioné, es algo que se transforma y se presenta de manera diferente y una de las mejores formas de entenderla según Canclini es desde una rama socio semiótica:

“[...]la definición socio semiótica de la cultura como procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación de la vida social sigue siendo útil para evitar los dualismos entre lo material y lo espiritual, entre lo económico y lo simbólico, o lo individual y colectivo” (Canclini, 2004:39).

Por su parte, Giménez sugiere que la cultura es el proceso simbólico de la identidad y “el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad [...] la organización social del sentido, como pautas de significado” (Giménez, 2007:30,31), o sea que la cultura es algo que es transmitido en formas simbólicas y en su virtud los individuos logran comunicarse, compartir y tener diferentes visiones de la vida, diferentes experiencias y vivencias que finalmente son los pilares sobre los cuales va a construir su identidad.

En otras palabras, la cultura es lo cotidiano, es el *habitus* “existe y operante es la cultura que pasa por las experiencias sociales y los “mundos de vida” de los actores de interacción” (Giménez, 2007:45). No es mi intención profundizar en el concepto de cultura por su contenido de complejidad. Sin embargo es posible establecer un acercamiento de una definición socio-semiótica que lleva consigo un contenido que parte de cuatro narraciones y que complementadas dan una definición de cultura.

1. La primera tendencia es la que ve la cultura como la instancia en la que cada grupo organiza su identidad; 2. La cultura es vista como una instancia simbólica de la producción y reproducción de la sociedad; 3. La cultura como una instancia de conformación del consenso y la hegemonía, o sea de configuración de la vida política, y también de la legitimidad; 4. La cultura como dramatización eufemizada de los conflictos sociales (Canclini, 2004:39). Los procesos de globalización y mundialización “exigen trascender el alcance nacional o étnico del término a fin de abarcar las relaciones interculturales”. Así la cultura se puede considerar no como sustantivo, sino como un adjetivo que implica diferencias, contrastes y comparaciones. Es esta definición de cultura la que me lleva a analizar el campo artesanal alfarero, ya que es

una de las actividades artesanales más extendidas sobre el territorio y data desde tiempos prehispánicos. Actualmente, la artesanía es elaborada tanto por comunidades indígenas como campesinas de lo cual también se apropian las comunidades urbanas, turistas entre otros. La artesanía entendida según Richard Sennet y Ofelia Murrieta en “Experiencias de diseño” en el año 2003 como:

[...] algo más que la pura y simple elaboración manual. Es, en la sociedad industrial, el modo de producción tradicional, porque es la tradición la que proporciona las técnicas, los útiles, los diseños y las aplicaciones de unos objetos que la experiencia de las generaciones anteriores ha considerado válidos para satisfacer sus necesidades, y es la misma tradición la que les asigna a esos productos una función dentro de la comunidad (Sennet, y Murrieta, 2003:193).

Estas definiciones implican directamente los aspectos de la organización social, familiar o laboral, al igual que el desarrollo del concepto de identidad y cultura, conceptos que han sido trabajados por diversos autores. Gilberto Giménez Montiel en *Teoría y análisis de la cultura* (2005) sugiere que la utilidad o necesidad del concepto de las identidades, en algunos casos, sirve como una solución frente a los procesos de globalización, agregaríamos especialmente, a los relacionados con la mundialización de las culturas. Dichos procesos al menos en América Latina han fracturado las identidades colectivas ocasionando el resurgimiento de lo local y la proliferación de una gran variedad de "microgrupos tribalizados" y configurando, en algunos casos, "identidades en resistencia" o de sobrevivencia cultural.

Apoyada en Gilberto Giménez, la identidad es definida como el lado subjetivo de la cultura, como un elemento teórico de la cultura y como un proceso donde las personas, o en palabras de Giménez los “*actores sociales*” se manifiestan, se construyen y se forman en y por los procesos de comunicación e interacción social atribuyéndoles de inmediato una unidad de distinguibilidad. Esta unidad de distinguibilidad contiene tres elementos precisos y más característicos de las identidades individuales o colectivas: “1. La pertinencia a una pluralidad de colectivos 2. La presencia de un conjunto de atributos idiosincrásicos o relacionales 3. Una narrativa biográfica que recoge la historia de vida y trayectoria social de la persona considerada” (Giménez, 2005:22). Esto se puede analizar en dos partes: 1. Atributos de pertenencia social y 2. Atributos particularizantes. En cuanto al primer aspecto, la identidad de un individuo se define por

atributos del conjunto de las pertenencias sociales. Esos conjuntos de pertenencias dirían los sociólogos que son la etnicidad, la clase social, las colectividades territorializadas, edad y género. “Estas implican directamente compartir *modelos culturales* lo que da pauta para condensar *mundos distintos de sentido y mundos concretos y relativamente delimitados de sentido*. En cuanto al segundo aspecto, atributos particularizantes, encontramos atributos caracterológicos, estilos de vida, red personal de relaciones íntimas, el apego a ciertos conjuntos de objetos materiales y la biografía personal incanjeable” (Giménez, 2007:64-65).

Los procesos de identidad en las artesanías mexicanas, han tenido tanto transformaciones en su identidad organizativa social como técnica y laboral, incluso transformaciones en la valoración de la artesanía a tal punto que lleva a los artesanos a elegir la idea de dejar esta actividad por completo. Este tipo de elecciones está directamente relacionado con los ejes centrales en el desarrollo del objeto de barro o bien cerámica que implica tanto la capacidad organizativa social de los artesanos como aspectos técnicos y laborales. No es lo mismo manufacturar un comal de 100cm de diámetro que decorar un objeto estandarizado. Los procesos de manufactura alfarera tradicional conllevan mayor tiempo y mayor inversión que la decoración y reventa de objetos cerámicos. Mientras que los objetos estandarizados que se compran para la decoración y reventa no implican un aprendizaje manual desarrollado a lo largo de muchos años o toda la vida, pero sí implica la habilidad manual de decorar con pinceles y pinturas.

Respecto a los aportes de Giménez, en lo que le confiere al primer aspecto: la pertenencia a una pluralidad, la alfarería es una cultura fuertemente territorializada con una identidad laboral que refleja distintas formas de valorar la artesanía. Esto implica una amenaza para la lógica homogeneizante y desterritorializada de los mercados globales, ya que necesitan consumidores estandarizados y flexibles que no tengan límites y lealtades muy grandes a nivel nacional, regional o local y es allí cuando entran los productos estandarizados y uniformizados.

La alfarería tiene una organización social y laboral que da continuidad al oficio aún con la entrada de nuevos productos ajenos a las localidades o incluso cambios técnicos que cambian la dinámica de producción, distribución y comercialización de sus objetos,

“ser artesano” está en un constante proceso de configuración de acuerdo a factores como las condiciones sociodemográficas y económicas y la fluctuación de la oferta y la demanda” (Moctezuma, 2010:236).

La vida de aprendizaje de los alfareros pasa por diferentes etapas en la cuales se le da un valor diferente a la artesanía de barro. Por ejemplo, el hecho de que aparezcan nuevas ofertas educativas, se piense que la artesanía simboliza pobreza, o simplemente no es rentable económicamente, lo que provoca en algunos casos, es tomar decisiones abismales como dejar de un lado la técnica alfarera.

La alfarería es algo distintivo para la mayoría de sus practicantes, lo que lleva a sus portadores a valorar positivamente su identidad con una percepción de honor y dignidad que trae como consecuencia la estimulación de la autoestima, la creatividad, su orgullo de pertenecer a un grupo social alfarero autónomo y su capacidad de resistencia frente a la agudeza de elementos externos. Se podría decir entonces que la identidad alfarera se instituye como un potente fenómeno social que contribuye localmente al desarrollo social y económico como un nutriente del que se alimenta el patrimonio cultural.

De acuerdo con Giménez, en esta lógica el patrimonio cultural puede presentar tres grandes escenarios que lo pondrían en riesgo. En primer lugar se ve amenazado por la dinámica de la globalización y modernidad induciendo a una depreciación paulatina como un muestrario indiferente de un pasado cultural premoderno. El segundo escenario, tiene que ver con retos tanto en su recreación y revitalización a partir de planes de resistencias que mitiguen la ofensiva neoliberal contra sus culturas identitarias y culturas de memoria. De esta forma infiero que lo que se produce localmente hablando en términos de objetos con identidad propia, ofrecen a las comunidades, actores sociales o individuos la continuidad de su identidad y patrimonio cultural en medio de lo global. El tercer escenario está estrechamente relacionada con el segundo ya que el patrimonio se ve envuelto en un estado de mercantilización que desvanece en primer plano la memoria y la identidad (Giménez, 2005: 181).

En la alfarería de Tlayacapan se puede ver que de alguna u otra forma los artesanos han logrado crear luchas por el reconocimiento, una lucha encaminada al definirse a sí mismo como tal y mantener sus producciones tradicionales aunque los otros los definan de otra forma o les impongan prácticas modernas.

1.3 Patrimonio cultural material e inmaterial

A partir del 16 de noviembre de 1976, después de casi 50 años de preguntas sobre el patrimonio, la UNESCO hizo la Convención para el Cuidado y Conservación del Patrimonio Cultural de la Humanidad. Esta convención define al patrimonio cultural en 1982 como:

[...] la herencia de una cultura que comprende la obra de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; lengua, los ritos, las creencias, la literatura, las obras de arte, los lugares y monumentos históricos. (UNESCO, 1982).

Posteriormente en la convención del 2003, la UNESCO aclara que el *patrimonio cultural*:

[...] no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional (UNESCO, 2003).

Y el mismo 17 de octubre del mismo año, la UNESCO establece las bases de la convención que tenía como finalidad la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades profundizando en lo local, nacional e internacional a la importancia del patrimonio cultural inmaterial para su posterior reconocimiento e intervención internacional. Por patrimonio cultural inmaterial se entiende:

[...] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2003).

De la cual se establecieron una serie de ámbitos etnológicos: a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas

artesanales tradicionales.

Sin lugar a duda la artesanía alfarera entraría en esta lista para ser considerada patrimonio cultural inmaterial. Pero esos ámbitos resultan ser una simple lista de carácter inerte que han sido tachados por varios autores y coincido con Bortolotto en *Problemáticas de Patrimonio Cultural Inmaterial* (PCI) (2014), donde los califica como arbitrarios y artificiales, simplistas y tecnocráticos ya que no es posible situar en una lista a los portadores de la cultura ni a la cultura misma. Es decir, la cultura solo la puede entender y situar en un lugar quien la portan y la vive y no un grupo externo de expertos investigadores de la cultura o instituciones que se dedican a definir si es o no patrimonio cultural (Bortolotto, 2014:8). Por lo tanto en este trabajo no haré una división o clasificación del patrimonio cultural intangible o tangible y me referiré sólo a patrimonio cultural.

LLorenc Prats en *Antropología y patrimonio* en 1997 entiende el patrimonio cultural como una construcción social que cambia y se transforma y se reinventa en el tiempo según las circunstancias de los actores sociales, Prats menciona que el patrimonio:

[...] no existe en la naturaleza, que no es algo dado, ni siquiera un fenómeno social universal, ya que no se produce en todas las sociedades humanas ni en todos los periodos históricos; también significa, correlativamente, que es un artificio, ideado por alguien [...] en algún lugar y momento, para unos determinados fines , e implica, finalmente, que es o puede ser históricamente cambiante, de acuerdo con nuevos criterios o intereses que determinen nuevos fines en nuevas circunstancias (Prats, 1997:19-20).

El patrimonio como construcción social, contiene en su centro una fuerza que es de carácter simbólico y está en la capacidad de representar los mayores emblemas de las identidades sean estas individuales o colectivas (Prats, 1997:22).

Por otra parte, Gilberto Giménez en *Identidad y Patrimonio cultural* (2005), dice que “todo grupo humano y toda sociedad tiende siempre a privilegiar un pequeño sector del conjunto de sus bienes culturales, separándolo del resto y presentándolo como simbolizador por excelencia de la totalidad de su cultura y, en última instancia, de su identidad” (Giménez, 2005:178). Así pues, el patrimonio cultural es la fuerza simbólica de representación de las comunidades y de los actores sociales que implica para el resto que no es portadora de un patrimonio en específico el reconocimiento del otro o

de los otros confiriéndoles valor. En otras palabras, el patrimonio se refiere a una valorización que cambia con el tiempo y que es diferente de un pueblo a otro.

Apoyada en José Ernesto Becerril Miró en *El Derecho del Patrimonio Histórico-Artístico en México* (2003), coincido cuando dice que “uno de los principales avances producto de las reuniones internacionales, es la aceptación de que los bienes culturales no pueden limitarse únicamente a aquellos cuyos valores estéticos o de antigüedad les dé una relevancia característica” (Becerril, 2003:7). Pero este discurso no aplica para todos los países ya que no todos tienen las mismas legislaciones nacionales y por lo tanto el patrimonio tradicional y etnológico no está protegido por la ley lo que conlleva a una desaparición de las manifestaciones culturales.

Becerril aporta una definición del patrimonio cultural que puede acercarnos a un mejor entendimiento del concepto:

[...] el patrimonio cultural es el conjunto de bienes y manifestaciones tangibles e intangibles, presentes o pasadas, producto de la acción conjunta o separada del hombre y la naturaleza, que tienen una relevancia histórica, estética, arquitectónica, urbanística, económica, social, política, tradicional, etnológica, antropológica, científica, tecnológica e intelectual para un pueblo (Becerril, 2003: 10).

Las tres categorías que se reconocen como patrimonio cultural, según Becerril son: 1. Patrimonio Histórico Artístico, 2. Patrimonio etnológico, 3. Propiedad Intelectual (Becerril, 2003:11). En este trabajo me interesaré por el patrimonio etnológico o tradicional ya que no sólo comprende exclusivamente a etnias sino a la identidad, funcionalidad y adaptación al medio natural llamado cultura por parte de una comunidad. Por lo tanto esta adaptación contiene valores técnicos, científicos, antropológicos, estéticos y tradicionales reconocidos y practicados en dicha comunidad. En otras palabras, la selección de esta categoría corresponde a que la artesanía se ubica dentro del patrimonio etnológico tradicional y ésta es nuestro campo de trabajo.

Según lo anterior, es necesario construir regulaciones a nivel nacional que protejan y den garantías de la continuidad y permanencia del patrimonio etnológico o tradicional donde no hayan intereses divididos por partes de comunidades privadas ya que estas buscan un interés económico, y no cultural e histórico diferenciándolo de los intereses de los sectores sociales quienes son los que reivindican la riqueza cultural e histórica de un país, en especial los países latinos quienes “gozan” de grandes territorios,

comunidades, paisajes, cultura e historia. México por ejemplo cuenta con 51 sitios inscritos en la *Lista de Patrimonio Mundial*, de los cuales, 12 bienes son naturales, 37 bienes son culturales y 2 mixtos. Además de 8 expresiones culturales inscritas en el listado de patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Convirtiéndolo en el país de América Latina con más reconocimientos en el listado de la UNESCO y el 6o. país a nivel mundial, al cual lo antecede Italia, España, China, Francia y Alemania.

1.4 Patrimonio cultural como bien de consumo y “turismo sostenible”: fortuna o condena

Hoy hay conciencia de que el patrimonio es mucho más amplio y ambicioso. Cerletti entiende el patrimonio cultural como un conjunto de manifestaciones en las que se define y en las que se reconoce un pueblo y justo estos rasgos son los que les confieren una identidad. Así, el patrimonio cultural se instituye como un capital social o bien de consumo ya que es portador por excelencia de significados y significantes que ese colectivo en especial quiere que perduren para que sus próximas generaciones puedan vivirlo y disfrutarlo.

“En la medida que se determina la valoración de lo patrimonial, apoyada en condición singular y representativa de la sociedad, se plantean una atracción y un interés que, en la mayoría de los casos, excede al sector y a la comunidad. Desde este punto de vista, se da una demanda de consumo sobre el patrimonio cultural, ya se trate de arte, inmuebles, áreas o fiestas o cualquiera de sus manifestaciones. Un caso particular de este vínculo del patrimonio como recurso valorado que genera una fuerte demanda de uso es el turismo” (Cerletti, 2016:232).

Como en el caso del turismo en México y las nuevas políticas del PPM (Programas de Pueblos Mágicos) desarrolladas por la Sectur (Secretaría de Turismo). En *Los imaginarios del turismo, el caso de los pueblos mágicos*, Liliana López Levi (2016) menciona que el PPM es un proyecto que tiene como objetivo el desarrollo local “en tiempos en los que la magia, el patrimonio, territorio y turismo se configuran como instrumentos para el crecimiento económico, el bienestar social y el desarrollo sustentable” (López Levi, 2016; 32). Y aunque estos proyectos sean aceptados por operadores turísticos o funcionarios públicos, la población local no es tomada en cuenta aunque se anuncie lo contrario.

Hablar de un México mágico implica automáticamente remontarse al pasado sobre todo vinculado con la cuestión cultural del país en términos de folclor y turismo. El PPM no está aislado de su contexto histórico, es un hijo fruto de la marcha en los marcos de la globalización, neoliberalismo y capitalismo donde el turismo se sitúa como una de las fuentes con mayor mercado e industrias y por lo tanto con mayores ganancias económicas “que contribuye a la economía global, con trillones de dólares anuales; que favorece el crecimiento económico y crea riqueza, por medio de los ingresos, empleos, exportaciones y la estimulación del capital de inversión” (López Levi, 2016;37).

En tiempos modernos, en tiempos de neoliberalismo parece que es muy importante aumentar los tamaños de las economías que desvanecen las culturas. Así lo mágico aparece como un disfraz que maquilla la mercancía: la cultura, los hábitos, la creatividad local, lo cotidiano, el patrimonio y la cultura se vuelve un espectáculo.

Dentro de la lógica del desarrollo local se motiva a los funcionarios o empresario locales a que construyan un negocio usando los recursos naturales (patrimonio natural), creando actividades productivas tradicionales o artesanales (patrimonio cultural) o en otros casos usar un lugar donde se haya desarrollado alguna parte de la historia de la localidad (patrimonio histórico). El patrimonio es entonces el mercado de consumo para estas lógicas que promueven este tipo de proyectos.

Los proyectos enlistados dentro del desarrollo local implican que partan del trabajo conjunto entre actores políticos, económicos y sociales. Su centro de unión es la identidad local que no habla sólo de una localidad como lugar sino de la capacidad que tienen los actores sociales de interesarse por su territorio más que por su interés de clase lo que les permite crear proyectos usando recursos endógenos y exógenos en beneficio de la colectividad local (López Levi, 2016;59). Un ejemplo de ello es la alfarería en Tlayacapan donde los actores sociales o alfareros se organizan en beneficio de su propia comunidad manufacturando piezas endógenas y vendiendo piezas exógenas. La venta de piezas exógenas es un resultado de las grandes industrias de comunicación una de ellas es la televisión que comunica y da nuevos valores a lugares, tradiciones u objetos con el fin de crearlo como un gancho para la industria del turismo.

Así como los recursos comunicativos se presentan para atraer a un visitante consumidor, los actores sociales también se ven interconectados al adaptar prácticas del exterior como convenientes para la venta al turista. La venta de piezas estandarizadas están pensadas como piezas que podrían generar impacto en el turista y por ende un resultado del imaginario colectivo inmediato generado por la mundialización de la cultura a partir de los medios de la telecomunicación, siendo esto erróneo ya que el turista busca lo diferente y propio del lugar más no el objeto estandarizado.

Para lograr un equilibrio en el desarrollo local, López, Figueroa y Valverde proponen un

Figura 1., Modelo para un buen funcionamiento del desarrollo local



Fuente: López Levi (2015:174)

esquema como un posible camino conductor para su óptimo funcionamiento. Según este modelo, se puede interpretar que en un buen desarrollo local no puede faltar la convergencia de estos elementos esenciales en la vida: economía, naturaleza, sociedad/cultura, calidad de vida y sustentabilidad. Según Levi, se puede mencionar que:

“1) la calidad de vida es producto de una interacción entre sociedad y naturaleza; 2) la equidad y la justicia se logran a partir de la

interacción entre sociedad y economía; y 3) la sustentabilidad es posible a partir de la vinculación respetuosa entre naturaleza y economía. [...] la calidad de vida también tiene que ver con la economía (como fundamento del bienestar material); y la equidad y la justicia se vinculan con la naturaleza, el acceso a ésta y a sus recursos y, finalmente, la sustentabilidad está relacionada con las pautas y las prácticas socioculturales de cada grupo humano” (López, Figueroa y Valverde, 2016:70).

Es necesario que las instituciones como La Secretaría de Turismo actúen conforme este modelo donde todas las categorías mencionadas sean tenidas en cuenta en cada uno de sus proyectos como el caso mencionado de los PPM. México es un país rico en territorio y cultura, de tal modo no puede ser ajeno ni desconocido por las instituciones, su historia no puede ser olvidada y no se puede ignorar la importancia en la vida y el desarrollo local. La alfarería no tiene el reconocimiento que se merece en términos de herencia prehispánica, de forma que cabe hacer un rastreo somero de la historia de la

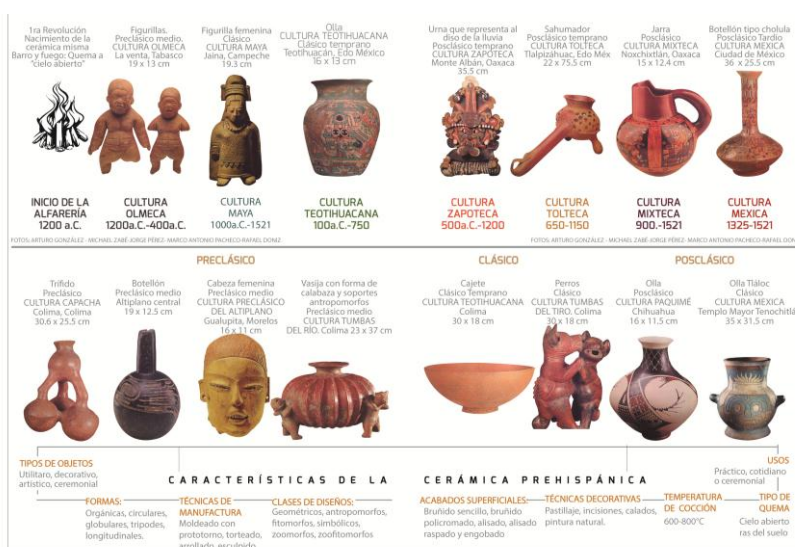
cerámica en México para comprender la esencia de esta actividad como parte de la identidad alfarera a considerarse como lo que se ha nombrado mucho hasta el momento: patrimonio cultural.

CAPÍTULO 2. Culturas de barro en el México prehispánico

2.1 Alfarería mexicana

El origen y procedencia de la cerámica en México puede identificarse en los primeros lugares donde se hallaron vestigios de este material, que datan la producción alfarera con más de 4000 años de antigüedad en: “Puerto Marqués en Acapulco, Guerrero y Purrón en Tlapa, Puebla- así como en otras entidades – Tlalpan, Distrito Federal; La Mina, Querétaro, Bari en Tabasco- en las que igual hay presencia de esta antigüedad” (García y Merino 2005:73). Esta cerámica se caracteriza por un alto nivel de elaboración y gran variedad de tipos lo que indica que no se trataban sólo de intentos de la producción alfarera ni de su génesis, sino de una trayectoria de la técnica cerámica como una construcción sociocultural. Las características de la cerámica prehispánica mexicana jugaban un papel importante en la construcción de la identidad y patrimonio cultural alfarero al plasmar en ella su cosmovisión desde el diseño de objetos utilitarios y rituales.

Figura 2.2 Alfarería en el México Prehispánico



Fuente: Elaboración propia con base en diferentes fuentes

El desarrollo de la cerámica mexicana no tiene como tal fechas establecidas porque sus culturas se desarrollaron de forma horizontal, este desarrollo se puede clasificar en tres periodos importantes según López, en: Preclásico (1800 a. C. -100 d. C.), Clásico

(200 d. C. -800 d. C) y Postclásico (900 d. C. -1521) (López, 1983:13). Este crear demuestra el sentir, el pensar, el creer de las culturas mesoamericanas que forjaron una gran civilización y cultura al centrar sus procesos espirituales —de agradecimiento, sacrificio y curación— en las concepciones de sus pensamientos más profundos para dar explicación a la realidad desde la apropiación de ceremonias y hábitos que se consolidaban en la fabricación y usos de vasijas.

La cerámica es un medio que permite conocer la sociedad de sus fabricantes. Todos los objetos cerámicos como ollas, cajetes, los comales, vasijas utilitarias y ceremoniales entre otros, hablaban de sus progresos y transiciones culturales con un alto nivel de concepción artística.

El alfarero prehispánico al igual que el de hoy, empleaba como materia prima la arcilla compuesta por aluminio, sílice y agua. El objetivo era lograr la plasticidad adecuada, es decir, si la arcilla era muy pegajosa o muy dura no servía para ser manufacturada entonces el alfarero adecuaba su arcilla agregándole los componentes necesarios. Noguera ejemplifica con un tipo de arcilla pegajosa la cual se adecuaba con arena, cuarzo, tepalcates molidos, conchas u otros componentes químicos que le daban la plasticidad adecuada a la arcilla para poder manufacturar sus objetos cerámicos. Una vez extraído el barro se lavaba y se dejaba secar al mismo tiempo que se le retiraban piedras y otras impurezas minerales (Noguera 1975: 31-33).

Existían cuatro métodos para la fabricación de cerámica:

Primero. [...] muchas vasijas son hechas modelándose la base de la futura vasija con los dedos y dándose la forma deseada [...] muchas veces estos trozos de barro se apoyan sobre piedras o sobre canastos, lo que es muy frecuente que lleven impresiones de tejido de cesto. *Segundo.* [...] el de enrollado, puede consistir en un largo rollo de barro que se va enrollando para formar las paredes de la vasija, se va comprimiendo entre las manos hasta conseguirse un rollo de uno a dos centímetros de diámetro y en forma de espiral se va haciendo la vasija. Estos rollos se pegan unos con otros por medio de los dedos [...] *Tercero.* El método por molde es frecuente en culturas más avanzadas [las vasijas estaban hechas con uno o varias piezas: dos mitades para las asas, cuellos etcétera. Para retirarlo o desmoldar se le untaba una grasa o alguna materia secadora, pero lo más probable es que las sometieran a calor intenso]. *Cuarto.* El torno al parecer no lo usaron los pueblos prehispánicos tal como se conoce, pero posiblemente si había un sistema giratorio [...] colocaban las vasijas sobre piedras, planchas de madera o fondos de canasta y con los pies o una mano se hacía girar. (Noguera, 1975:33-35).

Una vez terminado todo el proceso pulían y suavizaban la pieza cerámica con un pedazo de calabaza, una piedra, trozos de cuero u olotes. Posteriormente apareció el engobe como un proceso importante en la manufactura que consistía en un baño cremoso de agua y barro fino para darle el color deseado y sellar poros. (Noguera, 1975:36). Una vez terminada la pieza cerámica, la secaban al sol con el fin de eliminarle su plasticidad que básicamente es evaporarle el 30% del agua que contenía. Para la quema empleaban hornos abiertos a ras del suelo con unas temperaturas de 400 a 800 grados centígrados, este proceso reducía el volumen de la pieza cerámica paralelamente que se impermeabilizaba a los líquidos aunque no sellaba completamente los poros.

Históricamente, las vasijas u otros elementos manufacturados en la época prehispánica adquirirían un color según el tipo de quema que se realizara. El color negro en las piezas cerámicas se obtenía porque la combustión era imperfecta y la atmósfera en la que se cocía la cerámica no era constante lo que provocaba una oxidación negra por el hollín del carbón. Si realizaban una segunda quema su color cambiaba a rojo.

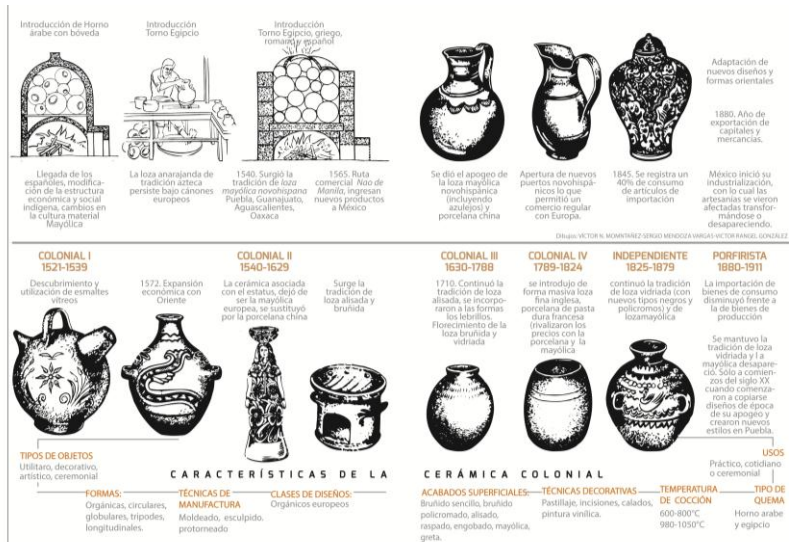
Según la historia, la técnica decorativa más antigua era la de impresión con los dedos sobre la pieza húmeda. Existen dos tipos de decoración: la que se hace antes del primer cocimiento o quema y la otra que se hace después de la quema. Las técnicas decorativas eran muy amplias, como el pulimiento con la mano mojada, pulimiento con implementos (hueso, tepalcate, concha, madera, pedazo de calabaza, etcétera); ennegrecido por cocción y lustre por frotamiento, es decir que unas partes de la vasija pueden ser mates y otras brillantes. Las técnicas decorativas que alteraban la superficie eran esgrafiado o inciso, grabado, rastrilleo o raspado, talado, tallado, relieve, muescas o ranuras, estrías, punteo, perforación, impresiones, punzonado, entre otros. Las otras técnicas son las que se añadían a la superficie:

[...] la pintura con sus múltiples variedades de estilos decorativos, decoración negativa, policroma, al fresco [...] pastillaje, protuberancias, eminencias, abultamientos, pigmento rojo en las incisiones y aún otros sistemas empleados con menos frecuencia (Noguera, 1975: 39-40).

Ser alfarero suponía una identidad colectiva enraizada en la historia propia de una comunidad cuya herencia en algunos casos se ha mantenido viva desde la época

prehispánica. Aunque en el año 1521, debido a la invasión y colonización europea en México, se formó un mestizaje racial y cultural no sólo en Mesoamérica sino en Hispanoamérica, paralelamente las prácticas cerámicas tuvieron que someterse a adaptaciones tecnológicas, es decir, nuevas técnicas que básicamente son tres: la introducción del vidriado, cerámica de alta temperatura en el año 1960 (horno cerrado) y la introducción del uso de moldes de yeso para hacer vaciados de piezas.

Figura 2.3 Alfarería en el México Colonial



Hay evidencias de uso de tornos muy rudimentarios que se llegaron a usar en varias culturas prehispánicas pero sin la pretensión de una producción en serie, eran más bien ruedas o bases circulares que manipulaban para generar piezas únicas o usadas en forma equivalente a las *tornetas* actuales para decoración. Además, posteriormente y durante la misma Colonia, “recibió otra influencia más: la oriental, que se estableció únicamente para el diseño y el decorado de algunas piezas” (Díaz de Cossío y Álvarez, 1982:22).

Fuente:Elaboración propia con base en diferentes fuentes

actuales para decoración. Además, posteriormente y durante la misma Colonia, “recibió otra influencia más: la oriental, que se estableció únicamente para el diseño y el decorado de algunas piezas” (Díaz de Cossío y Álvarez, 1982:22).

Figura 2.4 Alfarería en el México Contemporáneo



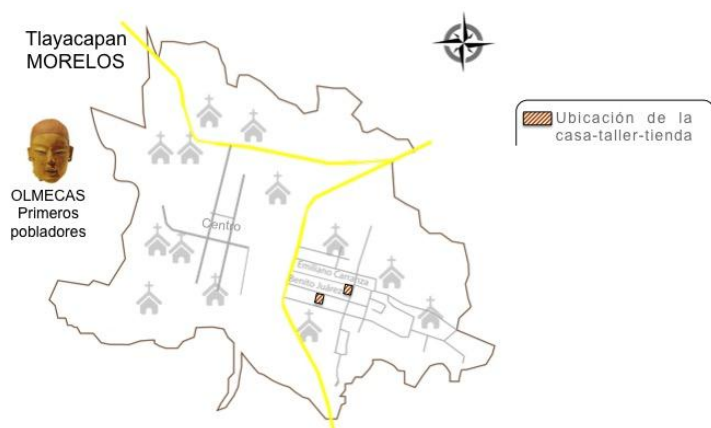
Elaboración propia con base en diferentes fuentes

Los artesanos prehispánicos construyeron grandes culturas alfareras de las cuales México sigue construyendo una serie de identidades y patrimonio cultural por medio de la manufactura de objetos que cumplen funciones tanto de

uso cotidiano como uso ritual (Ver Anexo 3). Las adaptaciones que se dieron en el periodo colonial no lograron desplazar las prácticas alfareras mesoamericanas, según las excavaciones “han demostrado que desde el siglo XVI el alfarero indígena siguió elaborando sus técnicas tradicionales, a la par que adoptó las nuevas” (López, 1983:47) y Tlayacapan no es la excepción.

2.2 La alfarería de Tlayacapan como patrimonio etnológico tradicional

Figura 2.5 Ubicación de la casa-taller de las unidades domésticas



Fuente: Elaboración propia

Tlayacapan es un pueblo de Morelos con una población de 16.543 habitantes (INEGI) “[...] de los cuales alrededor de 70% son campesinos [...] Asimismo, tiene una población del 3% que habla la lengua originaria” (Perera, 2015:253). En la historia de Tlayacapan sobresale la actividad alfarera,

data desde la época prehispánica por el hallazgo de hornos para quemar piezas de barro y de vestigios que indican que sus primeros pobladores fueron olmecas.

Este pueblo de barro está ubicado en el Noreste del Estado de Morelos y al sur de la CDMX, perteneciente a la región de Los Altos y caracterizado por sus artesanías de barro y cerámica, la Fiesta del Barro, la Fiesta de los Chineros y por su arquitectura vernácula. En el periodo colonial la actividad alfarera se desarrolló entre los indígenas y los españoles lo que trajo cambios y adaptaciones al oficio. Esta actividad se consolidó económicamente importante para los habitantes, dada la apertura de una carretera que se comunicaba con el sur de Tenochtitlán lo que lo convirtió en una concentración de mercancías para el comercio principalmente agrícola y alfarero. Su producción artesanal se centra principalmente en la gastronomía y ceremonias mexicanas que se enlazan directamente con las vasijas como ollas, comales, jarritos, cazos, cazuelas, copales entre otros; y por otro lado, hay

un rubro cerámico que se puede dividir en dos partes: 1. la creación de piezas decorativas, y 2. la compra y venta de piezas foráneas para su posterior decoración con acuarelas y pinceles.

La cerámica original mexicana no usaba el esmalte de plomo, se caracterizaba por sus acabados mate y sin brillo, es decir el color original del barro, un color comparable con el color de la piel mexicana, el color de la tierra. A partir de las transformaciones que se han dado, actualmente los objetos diseñados en Tlayacapan usan esmalte a base de plomo o de boro y se diferencian de otros estados por el color del esmalte en forma de mancha grande y sin formas definidas que abarca algunas áreas del objeto, mientras que objetos de otras localidades tienen decoraciones externas en formas orgánicas, líneas curvas o rectas y flores. Muchos de los compradores no distinguen lo local de lo foráneo, aun así la alfarería es rentable porque históricamente la producción artesanal se ha sustentado básicamente en el autoconsumo y en la demanda que se le da a los objetos por parte de la misma región rural.

Tanto hombres como mujeres se dedican a la alfarería, muchos lo hacen por herencia, otros por gusto, porque le enseñó su padre o madre o en algunos casos como en la Familia Dorantes, el suegro le enseñó a su nuera a hacer objetos de barro porque ella se lo pidió.

Tlayacapan cuenta con varios cerros, uno de ellos y el más representativo es el *Cerro Tlatoani*, un cerro mitológico con la característica particular de que cuya ubicación hace que se generen corrientes de aire caliente y choquen contra los muros rocosos de tal manera que esculpe las rocas con forma de rostros y calaveras. Este hecho lo asumieron los tlayacapenses como el “mal de aire” que significa que cuando el viento caliente soplaba hacia el cerro lo esculpía, pero si soplaba sobre uno de sus habitantes le caía el “mal de aire” y lo enfermaba. Este hecho ha sido fundamental para mantener vivas las creencias y costumbres de los habitantes de Tlayacapan. El “mal de aire” se refiere a una enfermedad que tiene síntomas múltiples como dolor de cabeza, dolor de muela, hinchazón de pies e infinidad de síntomas que son difíciles de curar sino saben detectar bien que si sea esta la enfermedad que tiene el paciente. Estas creencias pertenecen a una cosmovisión indígena mesoamericana que sigue vigente como una enfermedad que se puede curar reestructurando las energías de las personas con su naturaleza, su familia y su entorno con un objeto llamado “Juego del

aire". Este objeto es un sistema que consta de varias piezas de barro y sirven para diferentes funciones según la etapa de avance o curación de dicha enfermedad. Esto significa que la construcción de objetos de barro va más allá de las ventas y el turismo, es una forma de darle sentido a su comunidad, mitos e historias.

En estos cerros de Tlayacapan se han hallado piezas cerámicas que corresponden a rostros de dioses y diferentes divinidades, es este hecho lo que los artesanos sustentan como una herencia prehispánica basada en la construcción de objetos de barro para el uso ritual y cotidiano. Todos los significados de los objetos que se producen en Tlayacapan están asociados a un uso social y cultural que se desarrollaron con base a eventos y rituales como puede ser el día de muertos, la ofrenda anual de los graniceros a los cerros, la fiesta de los chinelos y la fiesta de barro. Con el objetivo de eliminar las creencias indígenas e instaurar otras, los Agustinos que llegaron a Tlayacapan como consecuencia de la colonización, construyeron 27 iglesias católicas sobre 27 puntos de adoración, por esto es que Tlayacapan era considerado como un centro ceremonial.

Una fuente importante sobre la que se desarrolla la cultura de Tlayacapan es la fiesta de los chinelos realizada en el mes de febrero. Esta fiesta se consolidó como uno de los festejos más grandes de Tlayacapan ya que en voz de algunos de los artesanos es una burla a los españoles que se da por el cansancio de ser excluidos en los festivales y el objetivo es disfrazarse de chinelo, celebrar, bailar y burlarse. Esto significó que los habitantes de Tlayacapan de alguna u otra forma rechazaran lo que es ajeno a ellos o lo que en algún momento los perturbó pero se adaptaron a un festival con intenciones no de compartir tanto las ideologías españolas sino un rechazo a partir del baile y la burla, pero logrando su propio festejo. Claudio Favier Orendain, propone ver esta fiesta o carnaval del chinelo como una forma de imitar el mundo de los dioses durante cinco días en el cual nadie es extranjero, no hay ricos ni pobres y son días sagrados para la cosecha porque comienza un nuevo año según su calendario. (Orendain,1998:261).

Desde las voces de los artesanos, al tomar este carnaval como una burla a los españoles, se podría hacer una asociación directamente con el proceso significativo de la alfarería en Tlayacapan. Es decir, si en algún momento de la historia se rechazaron prácticas foráneas como los festejos de los españoles en territorio ajeno, actualmente también rechazan cierto tipo de comercio con diseños estandarizados pertenecientes a

otras culturas. Pero los artesanos se resisten o se adaptan, y una forma de no perder sus saberes y prácticas es integrándose a esta lógica estándar pero sin dejar sus creencias y prácticas ancestrales o dicho en otras palabras sin desconocer su historia y su cultura. Por lo tanto y aunque cuando viajemos a Tlayacapan siempre veamos figuras decorativas, es necesario ver el otro lado de la producción que sustenta en la manufactura de objetos tradicionalmente mexicanos.

CAPÍTULO 3. Tlayacapan: Pueblo de barro

3.1 Estrategia Metodológica

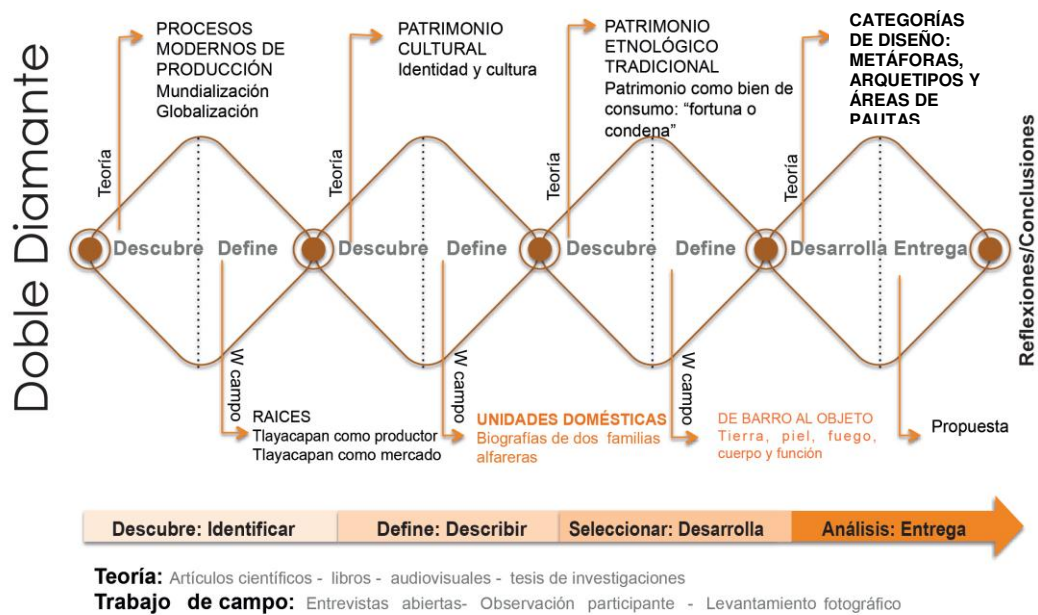
La metodología de este trabajo es de carácter cualitativo para el cual se investigó los trabajos de algunos autores mexicanos, latinos y franceses que hablan sobre los conceptos que se desarrollaron en el trabajo como patrimonio, cultura e identidad. Además se tomó como inspiración los trabajos realizados de Patricia Moctezuma Yano, Alma Barbosa y Teresa Rojas sobre temas relacionados a la cerámica de Tlayacapan. El trabajo de campo se realizó desde el primer trimestre de maestría hasta el quinto trimestre durante una semana cada visita. Se empleó la metodología de unidades domesticas (Lo explicaré más adelante) que es básicamente rescatar las historias de las familias y su producción para posteriormente realizar un análisis de las categorías propuestas por Eric Mindling, tierra, piel, fuego, cuerpo y función de 5 objetos representativos en la economía, sociedad y cultura de la localidad.

Al ver lo complejo que resulta entender e interpretar a los alfareros en el trabajo de campo, retomé la idea de Octavio Paz en *Laberintos de la soledad* (1950), cuando expone que a los mexicanos es mejor entenderlos no desde el razonamiento lineal, sino en forma de laberíntica, es decir, que para llegar de un punto a otro no se hace una línea recta y directa, sino un especie de nodos en líneas orgánicas y curvas que arrojan más información para una mejor interpretación de los procesos durante la investigación. Este razonamiento orgánico me llevó a recurrir a una metodología de diseño que permite un proceso creativo flexible llamado *Doble Diamante* propuesto por Design Council (2007). Esta metodología es usada en el proceso creativo de diseño y se puede adaptar a investigaciones teóricas como lo es este caso. Este modelo me

ayudó a estructurar la investigación de comienzo a final y permitió descubrir y definir situaciones y conceptos una y otra vez, ir y venir sin perder el hilo conductor del objetivo general de la investigación. Esta metodología no la usé sólo para el trabajo de campo sino para la investigación en general. Como se puede observar en la imagen, juntando los puntos de color café, los descubrimientos, definiciones, desarrollos y entrega podemos ver una línea curva que habla de lo mismo que expone Octavio Paz, un razonamiento no lineal, un razonamiento laberíntico, como una forma adecuada de entender al mexicano y lo mexicano. Este modelo consta de 4 fases: descubrir, definir, desarrollar y entregar.

Fase de descubrir: En este punto, comencé a descubrir el problema de investigación. Para esta fase, la problemática identificada como los procesos de producción moderna alteran los procesos de producción en la manufactura alfarera tradicional, fue la clave para su poder redactar los objetivos y preguntas. Para esta fase fue necesario hacer entrevistas (Ver Anexo 2) a algunos ceramistas de la CDMX sobre las condiciones actuales de la alfarería en algunos lugares cercanos a la ciudad por cuestiones estratégicas de poder moverme cuantas veces lo requiriera el trabajo de campo. En esta fase pude hallar mi lugar a trabajar, Tlayacapan. Después de tener mi lugar de trabajo seleccionado y observando un panorama un poco difuso y complejo, procedí con la investigación de las *Raíces: identidad y patrimonio cultural en la alfarería de Tlayacapan* lo que sustentarían el trabajo de campo o el capítulo de análisis. En este proceso de descubrimiento, el objetivo era empaparme de toda la información de la problemática que había en dicho lugar. Como se puede ver en la gráfica, uno de los primeros descubrimientos es que la producción artesanal alfarera tradicional de Tlayacapan pasaba por cambios en la identidad y patrimonio cultural causado por fenómenos exógenos como la mundialización de la cultura y la globalización del capital.

Figura 3.6 Estrategia metodológica doble diamante



Fuente: Elaboración propia con base en diferentes fuentes

Fase de definir: En esta fase, se analizó y definió los conceptos que posiblemente formarían parte del marco conceptual teórico. La definición de conceptos está íntimamente ligada a todas las posibilidades que hay de definir el problema desde aspectos, sociales, culturales, económicos y políticos. Para ello, me enfoqué en los conceptos más importantes a definir y los que eran más factibles para entender el problema. En la definición de conceptos, se identificó el diagnóstico de Tlayacapan, es decir, un Tlayacapan dividido en dos partes: 1. Tlayacapan como productor y 2. Tlayacapan como mercado.

Lo interesante de estas dos primeras fases es que se pudo descubrir y definir las veces que fueron necesarias ya que su flexibilidad lo permitió. Además, como dije anteriormente, interpretar y analizar a los mexicanos para mí fue tan complejo que descubrí muchas cosas de las cuales no sabía que significa y entonces volvía a definir y así sucesivamente. En esta fase siempre estuvo presente la constante investigación de las culturas de barro en el México Prehispánico, colonial y contemporáneo ya que la misma fase por sí sola no camina.

Fase de desarrollar: en esta fase se realizó el trabajo de campo que está dividido en dos partes. La primera fue hacer entrevistas abiertas o mejor dicho conversaciones

abiertas de la cual mantenía un hilo conductor o guión mental para conversar al mismo tiempo que las grababa y hacía levantamiento fotográfico. Esta fase de desarrollar, se hizo durante varias visitas a Tlayacapan en varias épocas del año. Pero, se condensó o aterrizó en una última visita realizada durante los meses de enero, febrero y marzo del 2018. En esta fase, aparte de métodos como las entrevistas y conversaciones abiertas llevadas con un guión mental. También se llevó a cabo un diseño de una matriz que permite ubicar ordenadamente en el tiempo los aspectos que han cambiado la organización técnica, social y laboral de los alfareros. Esta fase permitió mejorar y afinar las ideas conceptuales e históricas. Hacer la documentación de la historias de dos familias alfareras, conocer la producción actual y entender que la historia de uso de cuatro objetos y la historia alfarera Tlayacapense eran parte de la identidad de los artesanos y patrimonio cultural que han sido afectados por la globalización y la mundialización.

Fase de entregar: esta fase se refiere a la finalidad de la investigación que es básicamente los análisis (triangulación de toda la información) y las conclusiones/propuestas que forman los resultados obtenidos. Para ello fue necesario acudir al concepto de unidades domésticas como un método que ayuda a entender las condiciones de las familias alfareras y posteriormente empleé otro método basado en las categorías la tierra, piel, fuego, cuerpo y función lo que ayudó a entender mejor los objetos desde una perspectiva antropológica del diseño ya que habla del tipo de objeto, usos, tipo de quema, temperatura de cocción, formas, color, acabado superficial, técnica decorativa y técnica de manufactura. Ese análisis de las categorías permite escuchar las intenciones y composición de la cultura alfarera a través del tiempo para posteriormente observar, interpretar y analizar los cambios ocurridos en la identidad como patrimonio cultural.

3.2 Raíces: Identidad y patrimonio cultural en la alfarería de Tlayacapan

Actualmente, Tlayacapan está inscrito dentro del Programa de Pueblos Mágicos desde julio del 2011. Un proyecto instituido para lograr objetivos como la preservación de atributos simbólicos, cotidianidades y otras manifestaciones socioculturales como un

mecanismo ofrecido por el Comité Turístico Pueblo Mágico que aplica un modelo participativo de gobernanza con el fin de representar la voz de la comunidad Tlayacapense ante instituciones gubernamentales.

Este programa se presenta como un proyecto cuyas contribuciones aún no están centradas en las expectativas de la comunidad. Expectativas como preservar su patrimonio cultural e identidad, mejorar la economía y calidad de vida, por el contrario, un deterioro del patrimonio cultural a causa del uso del concepto de marketing que homogeniza los atributos socioculturales reflejado no sólo en la producción de objetos estandarizados sino en aspectos más intangibles como la identidad y los procesos sociales que de allí se derivan.

Ese mismo turismo provoca que las imágenes recreadas por las culturas industriales aterricen en Tlayacapan y permeen toda la creación artesanal alfarera ya que uno de los objetivos del turismo es uniformizar o estandarizar la cultura que posteriormente ocasiona la mercantilización y folclor de ésta generando ganancias para unos pocos y pérdidas para muchos. Me refiero a pérdidas no sólo económicas y objetuales sino a pérdidas como la identidad y la cultura. De este modo infiero que la globalización y la mundialización son fenómenos cuyos alcances son asimétricos y para nada horizontales en el contexto económico y sociocultural al igual que el fomento de una cultura industrial que transforma drásticamente lo artesanal o de plano lo desplaza.

Dichos procesos de producción moderna traen consigo la Disneysalización de objetos no propios del lugar que desplazan la cultura autóctona, es decir, aparecen los objetos estándar para posicionarse en un mercado local. Esos objetos no tienen vinculación con el contexto histórico y social de Tlayacapan y se concretan allí porque es también un resultado del imaginario colectivo inmediato tanto del alfarero como del consumidor. Estas imágenes viajan por todo el mundo y aterrizan en la producción artesanal destinada ciertos tipos de consumidores principalmente turísticos.

Estas piezas las venden por varias cuestiones, una de ellas es por lo barato que les cuesta conseguir moldes o comprarlos a crédito a fabricantes que vienen de San Bartolo de Puebla, o de Cuernavaca de la Colonia 3 de Mayo; otra es porque resultan ser una forma de garantizar su permanencia a la par que producen objetos vinculados a

su historia productiva y social como lo son los objetos para las actividades gastronómicas y rituales mexicanos.

Se puede ver dos Tlayacapan:

1. Tlayacapan como mercado potencial de Puebla inserta diseños estándar, objetos que son fabricados a gran escala y vendidos a crédito a personas que han dejado de ser alfareros por cuestiones económicas o por los tiempos tardados de producción y a personas dedicadas a la reventa y decoración. Muchos de los artesanos que compran estas piezas traídas de Puebla se dedicaban anteriormente a manufacturar objetos tradicionales que tenían un vínculo con su historia y sus prácticas sociales, objetos que servían para preparar alimentos enlazados a la gastronomía mexicana.

La mayoría de los comerciantes –anteriormente alfareros– prefieren comprarle a los foráneos por que sale más barato que comprarle a los productores locales. Estos comerciantes trabajan en los locales que están rodeando la carretera principal que permite la salida y la entrada al pueblo -las calles Benito Juárez y Emiliano Carranza- y se dedican a comprar cazos, arroceras y platos a los fabricantes de Puebla porque ellos se los dan más baratos que los mismos alfareros de Tlayacapan. Si una pieza de barro con la familia alfarera Tlacomulco cuesta setenta pesos, con los fabricantes de Puebla o Cuernavaca va a costar cincuenta y cinco pesos. Es decir, que los Tlacomulco pueden vender la pieza de ellos en ochenta y cinco pesos y venderla a tal modo de que los que las compren se ganen quince pesos. Pero si los revendedores le compran esa misma pieza de barro a un fabricante de Puebla, ellos pueden venderla en ochenta y cinco pesos al igual que los Tlacomulco y ganarle treinta pesos. Estas ventas a menor precio y al mayoreo se deben a que en Puebla trabajan el torno y es un proceso más rápido para hacer los objetos, además el material y calidad disminuye un poco. Mientras que en Tlayacapan todo es más manual y aún se trabaja el torteado y modelado, un proceso más lento en vos de los alfares pero más fino y tradicional.

2. Tlayacapan como productor local de lo tradicional. Los artesanos cuentan que hoy en día sólo alrededor de nueve familias se dedican a la alfarería lo que significa que Tlayacapan como mercado de Puebla haya desplazado o invadido la producción artesanal tradicional y local para darle cabida a los objetos estándar. La cultura material respecto al consumo y venta de objetos tradicional tuvo una fase de transición

importante que hasta ahora sigue desplazando más formas de producción artesanal y aumentando prácticas de reventa y decoración.

A pesar de los obstáculos que tienen que enfrentar los artesanos alfareros actualmente, desde los pequeños hasta los grandes grupos, coinciden en que su arte es importante porque es su cultura. Es decir hay un sentimiento de *pertenencia* al grupo ligado a esta práctica, pues a través de ella se da una apropiación de la cultura. Este proceso configura su *habitus*, el cual les posibilita desplazarse en el mismo campo, y satisfacer sus necesidades, la de los consumidores y quizás de las instituciones. De esta forma los artesanos desarrollan capacidades técnicas donde sus saberes y conocimientos se adecuan a sus realidades materiales y sociales.

Los alfareros como actores sociales perciben sus actividades y costumbres como algo distintivo lo que lleva a valorar positivamente su identidad con una percepción de honor y dignidad que trae como consecuencia la estimulación de la autoestima, la creatividad, su orgullo de pertenecer a un grupo social alfarero autónomo y su capacidad de resistencia frente a la agudeza de elementos externos. Así que la identidad alfarera de Tlayacapan por un lado se instituye como un potente fenómeno social que contribuye localmente al desarrollo social y económico de Tlayacapan y por otro lado es el nutriente del que se alimenta el patrimonio cultural siendo este un derecho que se defiende desde su producción artesanal.

Este oficio tiene procesos relacionados que han sido influidos por nuevas técnicas diversificadas productivas y comerciales, los cuales se trabajan de acuerdo a su historia productiva y comercial. Este proceso es de vital importancia para la producción de cerámica y para la construcción de historia e identidad del municipio ya que la memoria de un pueblo de barro son el motor de la lucha por la identidad artesanal compuesta por la fuerza de trabajo y saberes técnicos heredados u obtenidos a lo largo de su oficio.

Así pues, las técnicas artesanales y las tradiciones que constituyen la esencia de estas comunidades describen las posibilidades de creación y construcción de conocimiento propio local, que debe ser visibilizado en tanto potencia formas de resistencia frente a la homogeneización y pérdida de identidad.

Durante la última década, en Tlayacapan se volvió muy visible sus dos rubros cerámicos: el rubro de los objetos tradicionales desarrollada principalmente por

mayores de 35 años y el otro rubro de la decoración, compra y reventa de cerámica de lugares aledaños, elegido principalmente por los jóvenes. Este tipo de elecciones está directamente relacionado con los ejes centrales en el desarrollo del objeto de barro o bien cerámica que implica tanto la capacidad organizativa social de los artesanos como aspectos técnicos y laborales. No es lo mismo manufacturar un comal de 100cm de diámetro que decorar un “Bob esponja”.

En el contexto de la globalización y la mundialización se producen objetos de forma exacerbada lo que incide directa o indirectamente en los aspectos hápticos de la manufactura alfarera tradicional y no importa la esencia de los rituales, ni la intención de los objetos para la configuración su *habitus* (concepto usado por Bourdieu) en las personas sino como algo meramente mecanizado y con sentidos preestablecidos por las corporaciones capitalistas.

El proceso de manufactura alfarera requiere una gran intuición, conocimiento y sensibilidad con el barro. Los objetos cerámicos están elaborados con un material que se consolida por el calor y se conforma en frío pasando por la utilización de los cuatro elementos para su elaboración, tierra erosionada que integra agua para dar la forma precisa, deshidratada con aire y sintetizada en forma perdurable mediante el fuego. En cada uno de estos procesos se requiere de un saber y un hacer específico para que el objeto cumpla con las necesidades de su creador y usuario. Pensar la manufactura alfarera como un proceso sencillo, pobre, falta de técnica y carente de diseño, es algo erróneo ya que en el proceso de manufactura alfarera hay una riqueza de conocimientos, contruidos y perfeccionados a lo largo de la historia del oficio.

Diseñar y manufacturar objetos cerámicos artesanales es una cuestión que implica el uso directo de la técnica. Diseñar es la actividad proyectual que va desde la idea, la necesidad, el uso, el material, los colores, formas, las texturas, entre otros, de un objeto que configura la vida material o cultura material. Fernando Martín Juez propone abordar el diseño desde la antropología, donde los asuntos como los usos e ideas acerca de los objetos son construcciones cotidianas, concretas como las creencias, los paradigmas que se construyen y asume importante y real. El diseño es “un producto cultural, y como tal es relativo, situacional; la dimensión temporal de su importancia y trascendencia está en la medida que una comunidad lo juzgue (bueno para pensar) y lo

utilice (bueno para usar)” (Martín Juez, 2002:56).

La alfarería es entonces el proceso mediante el cual se fabrica un objeto con las manos, con “el menor número de herramientas posibles [...] y materia prima, dando gran importancia a la destreza manual” (Mendoza, 2016: 15). En la manufactura existe una conexión inmediata entre la mente y las manos logrando al mismo tiempo reflejar en el objeto una carga formal y simbólica como parte de una respuesta de identidad.

Por lo anterior, entiendo que la manufactura alfarera es una práctica artesanal, una forma de producción de objetos que requiere habilidades y destrezas manuales mediadas por un conjunto de técnicas/tecnologías que permiten al alfarero diseñar su objeto. Tales habilidades son procesos de aprendizaje corporal con infinidad de prácticas de entrenamiento háptico. Cuando estas habilidades son intervenidas por las tecnologías contemporáneas, es decir, cuando se separa el aprendizaje y la práctica del entrenamiento manual hay un deterioro en la relación mente-mano, y con ello una disminución intelectual del proceso creativo.

Los procesos de manufactura alfarera tradicional conllevan mayor tiempo y mayor inversión que la decoración y reventa de objetos cerámicos. Mientras que los objetos estandarizados que se compran para la decoración y reventa no implican un aprendizaje manual desarrollado a lo largo de muchos años o toda la vida, solo implica la habilidad manual de decorar con pinceles y pinturas.

Respecto a los aportes de Giménez mencionados en el primer capítulo, se podría decir que la alfarería de Tlayacapan puede ser analizada en relación a la pertenencia a una pluralidad. Los artesanos alfareros de Tlayacapan son una cultura fuertemente territorializada, están organizados por tres grandes barrios Santiago, Santa Ana y Exaltación su identidad laboral familiar refleja distintas formas de valorar la artesanía. Este aspecto implica una amenaza para lógica homogeneizante y desterritorializada de los mercados globales, ya que necesitan consumidores estandarizados y flexibles que no tengan límites y lealtades muy grandes.

En cuanto al segundo aspecto que plantea Giménez frente a la identidad, los alfareros tienen una organización social y laboral que les da continuidad a su oficio aún con la entrada de nuevos productos ajenos a localidad o incluso cambios técnicos que cambian la dinámica de producción, distribución y comercialización de sus objetos, “ser

artesano” está en un constante proceso de configuración de acuerdo a factores como las condiciones sociodemográficas y económicas y la fluctuación de la oferta y la demanda” (Moctezuma, 2010:236). Así mismo los objetos están diseñados para cumplir una función práctica y social como lo cuentan las familias a continuación.

En cuanto al tercer aspecto la biografía narrativa o las historias de vida de los alfareros, se entiende que la vida de aprendizaje de estos actores sociales pasa por diferentes etapas simbólicas en la cuales se le da un valor diferente a la artesanía de barro. El hecho de que aparezcan nuevas ofertas educativas, se piense que la artesanía simboliza pobreza, o simplemente no es rentable económicamente, provoca decisiones abismales como dejar de un lado la técnica la alfarera para dedicarse solo a la decoración y dejar paulatina o completamente la alfarería. Este último aspecto se desarrollará mejor en el siguiente capítulo de unidades domésticas que habla principalmente de las historias de vida de dos familias de la localidad.

3.3 Unidades domésticas: Familia Dorantes y Familia Tlacomulco. Transformación identitaria vinculada a la alfarería como proceso tradicional-familiar.

Apoyada en las tutorías de Alex Ramón Castellanos durante la movilidad realizada en la UAEM de Cuernavaca durante el periodo de enero a abril del 2018, en la antropología las unidades domésticas pueden entenderse desde diferentes puntos de vista. Por una parte puede verse como un sistema de relaciones que están en constante movimiento y por lo tanto se redefinen en el tiempo al igual que los artesanos alfareros de Tlayacapan se redefinen y se mueven en una lógica que va desde lo local hacia lo global y viceversa lo que causa interrelaciones o mejor conocido como red de procesos. Por otra parte, las unidades domésticas “están compuestas por una familia (espacio sociocultural y biológico) y un hogar (espacio económico-productivo)” Castellanos (2018). Las unidades domésticas son por excelencia unidades analíticas que expresan el papel que cumplen a nivel social, económico y cultural. Este concepto sirvió como metodología ya que este trabajo se basa en la historia de dos familias de Tlayacapan, la familia Tlacomulco y la familia Dorantes. Son dos familias de las pocas que se dedican a la alfarería y venta de sus piezas cerámicas. La elección de las dos familias tuvo como objetivo establecer discrepancias, coincidencias y hallazgos por lo que las dos

trabajan la producción de objetos de uso utilitario, decorativo y ritual. Ambas familias tienen un arraigo en la producción de objetos basados en la gastronomía mexicana y en un menor porcentaje en objetos de uso decorativo. La producción de estas dos familias se basa en macetas, alcancías, figuras, ollas de todos los tamaños, comales, jarros, cazuelas y vajillas completas de barro vidriado. Ambas trabajan en condiciones similares y las producciones más complejas como el cazo y la cazuela se determina bajo pedido.

Durante la última década, estas unidades domésticas han enfocado parte de su producción y comercialización al diseño de piezas decorativas. Pero su otra cara de la producción y la que está fuertemente arraigada está basada en la cocina mexicana lo que les otorga a los artesanos y su producción, una identidad mexicana vinculado a su contexto histórico y socio cultural. Las diferencias entre los objetos estandarizados y objetos vinculados a la historia cotidiana permiten construir modos de valorizar el patrimonio cultural alfarero como una tradición arraigada que sigue viva y latente. Esas diferencias son abismales porque en la producción de ollas, comales o jarritos se conservan procesos y técnicas usadas en tiempos prehispánicos lo que le da el valor patrimonial sirviéndole de nutriente a la identidad de ser artesano alfarero a diferencia de los objetos de uso decorativo que cumplen la función de souvenir para la venta al turista o visitante donde no existe contenido histórico.

La **Familia Tlacomulco Navarrete**, es una unidad doméstica alfarera de Tlayacapan

que se dedica a la manufactura de objetos de uso doméstico hace más de 500 años y a objetos decorativos hace más de una década. Ellos calculan más o menos que son la sexta generación, pero si de algo están seguros es que su oficio es heredado desde tiempos



prehispánicos. Los Tlacomulco viven cerca del centro en una calle llamada Benito Juárez, allí construyeron la casa-taller-tienda. Una construcción compartida por los hijos y nietos del matrimonio de Paula Navarrete y su difunto esposo Alonso Tlacomulco, ambos descendientes de familias alfareras. Sus tres hijos: Pedro, Juan y José Concepción, heredaron el oficio alfarero de sus padres y abuelos y a la par un terreno para cada uno de los hijos lo que les sirvió para vivir con sus esposas e hijos y construir su taller de alfarería. Juan Tlacomulco, el hijo mayor, con fuerza y dignidad dice:

“[...] este aprendizaje es prehispánico, vea yo en mi taller tengo unas caritas pequeñas y unos circulitos que encontraron en el cerro Tlatoani. Es que esto nos lo enseñaron mis abuelos y a mis abuelos sus papás y así generación tras generación, yo les enseño esto a mis hijos y así va a ser siempre. Ahí está Leo, yo a él le enseño, ahora vamos a llevar unas cosas al taller”. (Entrevista a Juan Tlacomulco, 2018).

Sus aprendizajes los han adquirido a lo largo de su vida, esto significa que las habilidades y destrezas manuales han sido altamente desarrolladas para manipular el barro. Así pues, estas culturas particulares como la alfarera se transmite por tradición y significados lo que implica una carga de costumbres y aprendizajes.

José Concepción y su esposa Angela se dedican a la alfarería desde pequeños, ellos tienen dos hijos adultos (Leticia y Juan Carlos) que les ayudan con las actividades alfareras. Juan Carlos es el ayudante principal de su papá para hacer piezas grandes y complejas como los cazos y cazuelas, por su parte Leticia le ayuda a su mamá Angela a manufacturar piezas pequeñas como salseros, servilleteros y cazuelita. Juntos trabajan para generar ingresos. Esto lo entiendo como una forma de trabajo metodológicamente funcional lo que garantiza un avance en términos de continuidad y permanencia del oficio a manera de valorizar sus prácticas y saberes ancestrales.

Gustavo Tlacomulco -uno de los hijos de Pedro- es un joven alfarero de 37 años entregado al barro desde sus primeros pasos, él cuenta a grandes rasgos una parte de las raíces de la historia sobre su oficio como alfarero, sonríe y dice:

“[...]Yo en mi caso, pues ya me conoces soy Gustavo, también me dedico a la alfarería y lo realizo también desde los doce años. [...] a mí me enseñó mi papá, desde los doce años he tenido una tarea, digamos, él hacía las piezas. Yo tenía que sacarlas a asolear, volverlas a meter, limpiarlas con un estropajo en este caso es un ayate. Esa era mi tarea todos los días en apoyarlo en ese sentido.

Ya dos años después él me metió a trabajar ya el barro y a empezarme a decir como se empezaba a preparar, cómo se mezclaba el barro con el tule, ya como amasar el barro, como hacer a lo mejor la tortilla, una proporción de barro para hacer una pieza (Entrevista a Gustavo Tlacomulco, 2018)



Gustavo trabaja junto con su esposa Erika y su abuela Paula, juntos hacen resistencia y producen lo que se necesita local mente o lo que les encarguen los turistas que pueden ser del mismo territorio mexicano o extranjeros. Estas producciones locales

están estructuradas de tal manera que el espacio social y bilógico y su hogar económico productivo giran alrededor de su memoria e identidad que parte desde su cotidianidad, de su *habitus* atribuyéndoles de inmediato derechos culturales.

Otros de los herederos, el hijo mayor Juan Tlacomulco y su esposa María Félix trabajan en compañía de sus hijos Leonardo, Adrián y de repente su hija María Elena. Todos especializados en cazos o cazuelas pero en temporadas producen tarros para cerveza, sahumadores, servilleteros, salseros, árboles de vida y candeleros.

Esta familia alfarera es un ejemplo de lucha por el reconocimiento, por mantener vivo las relaciones sociales que se construyen a partir de la producción local de objetos tradicionales asociados a la cultura mexicana. Son familias que no tienen ingresos fijos, que trabajan sobre pedido y a veces pueden vender mucho o poco y muchas veces en una semana no logran vender una cazuela lo que lleva a algunos a dejar esta actividad o buscar un trabajo con salario fijo como lo es el caso de Saúl Tlacomulco, uno de los hermanos de Gustavo. Él se dedica a promover líneas telefónicas de compañías extranjeras dedicadas a las telecomunicaciones. Pero los fines de semana, Saúl le

ayuda a su hermano Gustavo con algunas labores alfareras, no siempre son las mismas ya que cambia según la producción que estén haciendo en el momento. Esto significa, que aunque los actores sociales busquen otras ofertas laborales o educativas no renuncian a su identidad alfarera.

La **Familia Dorantes Crespo**, es una unidad doméstica que vive en la calle Emiliano Carranza igualmente cerca al centro en una casa de dos pisos. En el primer piso de atrás hacia delante está ubicado el taller de alfarería, sala y una tienda. Todo indicando que es una casa diseñada para producir objetos de barro que va desde su producción hasta su venta. Al igual que la familia Tlacomulco, sus prácticas y saberes datan desde tiempos prehispánicos, es decir, hace más de 500 años. Pero a diferencia de la familia Tlacomulco, la familia Dorantes a parte de su tienda en su casa, también cuenta con un local comercial en el mercado artesanal de Tlayacapan. Es un mercado que fue construido por el municipio y les otorgó locales a algunos alfareros y comerciantes para que vendieran sus productos.



Además, los Dorantes han sido capacitados por institutos como Institute for a Pure Earth, quienes los capacitaron para hacer vidriados sin plomo y obtener la certificación de “Barro libre de plomo”. Esto lo explicaré más adelante en este mismo capítulo.

Los Dorantes son una familia de un matrimonio de hace más de 30 años, con 3 hijos y nietos. Sus oficios los heredaron desde sus padres y abuelos y así años atrás, a la cual calculan que ya han pasado siete generaciones. Su producción está basada en cazos y cazuelas, loza, objetos decorativos y algún que otro objeto de cerámica comprado a los

señores que vienen de Cuernavaca de la 3 de mayo. De sus hijos, ninguno se dedica a la alfarería a lo cual Margarito dice:

“[...] Yo hago esto desde que tenía 25 años, no empecé antes porque me puse a estudiar una carrera, una técnica y después trabajé en una empresa, pero esto lo hago porque yo ya lo sabía hacer y también por necesidad y porque me gusta,[...] mi esposa también hace esto, mi papá le enseñó porque ella le dijo que le enseñara [...] mis hijos no, solo me ayudan a ir por el barro cuando lo traemos de allá de dónde lo sacamos, ellos hacen otras cosas y no creo que sigan con esto, lo veo muy difícil, sí” (Entrevistado Margarito Dorantes, 2017)

Es contundente que los hijos no siempre van a ser lo que los padres le enseñan o lo que ellos quieren sean, los actores sociales eligen el camino que más les guste o convenga para vivir. No es una regla el ser alfarero si se nace en una familia alfarera, sólo se es alfarero cuando es por gusto y vocación. Los objetos que se producen para uso doméstico es otro campo a analizar que está estrechamente ligado a las prácticas sociales y culturales de Tlayacapan que hablan de la forma en que se construye un objeto como una forma también de construir identidad y cultura.

María del Rosario tiene 54 años y aprendió la actividad alfarera cuando se casó con Margarito. Anterior a eso, María se dedicaba a la agricultura con su familia, pero la alfarería la aprendió porque se lo pidió a su suegro. María del Rosario es una mujer con que le pone mucha fuerza a su trabajo y su constancia le revelan a ella el uso que se le dan a cada uno de los objetos dependiendo de las fechas, las ceremonias que se festejan o simplemente el uso cotidiano.

Para mí fue muy inspirador escuchar como María hablaba del día de muertos vinculado a su loza.

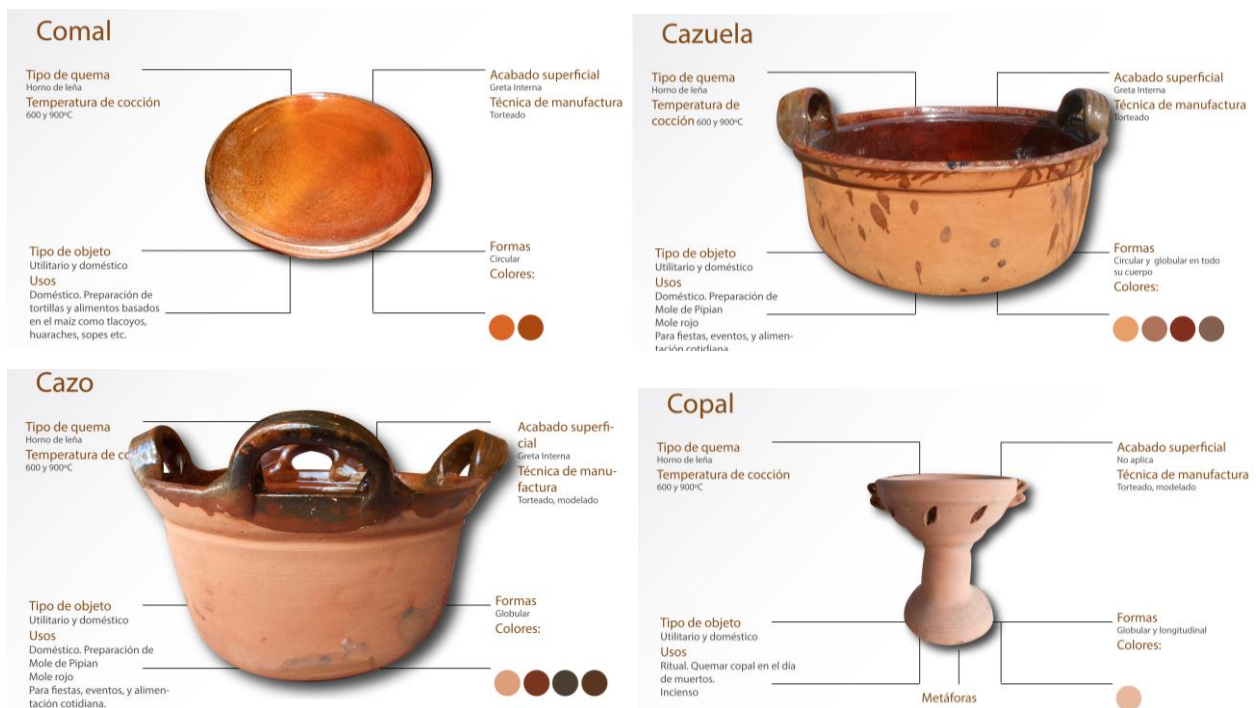
Cuando alguien se muere a los 8 días de que falleció, se le pone una ofrenda y se pone una ollita como la que te mostré se le pone mole y en una cazuelita se le ponen sus tamales, ese mole va acompañado de tamales, en otra cazuela se ponen pollo completo, entonces si le pones en otra charola le vas a poner fruta, en otra un pan, bueno, se dice que todo lo que le gustaba en vida, no? [...] Entonces es ahí donde entra también la loza que hacemos no? Pero cuando es tiempo de muertos o época de muertos si hablamos al 31 de octubre y el día primero de noviembre. [...] entonces es buena venta, porque la gente busca la ollitas de tamaño especial para poner en la ofrenda, igual con mole, uno quiere cazuelita para tamales, aquí se acostumbra que se hace un dulce de camote que le llamamos pasta, este se muele el camote con pura leche y lo pones a cocer hasta que queda como una

mermelada, una pasta para untar en unos panes largos que hacen los panaderos en ese tiempo que se llaman doblados, es un pan de sal que va acompañado con esta pasta de camote. Entonces esas cazuelitas nosotros las vendemos como pan caliente porque ahí la gente pone ya sea su calabaza en dulce, eh pone su pasta de camote. [...] mira ese tamaño de allá, ese que ves, en esa cazuelita, ahí le ponen cacahuates hervidos, cacahuates tostados, chayotes hervidos (Entrevistada María del Rosario, 2018).

Al igual que otras ceremonias, la del día de muertos es importante en la alfarería porque acompaña y permite el desarrollo de todo el ritual para la ofrenda. Los vínculos que se generan entre la alfarería y los muertos hablan de creencias y tradiciones que se instituyen como procesos de identidad. Esto se relaciona con una pertinencia a la pluralidad social y a unos atributos particulares. En este punto se puede decir que lo que producen localmente los artesanos es una forma de recreación y resistencia que mitiga la ofensa neoliberal. Dicha resistencia le ayuda a mantener su identidad. Es de esta manera que las comunidades alfareras ganan poder sobre las políticas económicas capitalistas en su fase neoliberal.

3.4 De barro al objeto: Creación de la cerámica de Tlayacapan Morelos

Figura 3.7 Objetos más representativos de Tlayacapan





Fuente: Elaboración propia

3.4.1 Tierra, piel y fuego: Material, acabados y cocción

El proceso productivo de la alfarería en Tlayacapan demuestra que es un proceso háptico que crea relaciones íntimas entre el barro y las manos, entre la tierra y el ser

para hacer. Para los artesanos crear objetos de barro, va más allá de venta y el turismo y se centra en darle sentido a su comunidad. Es a través de la creación que los artesanos puede entender su pasado, su presente y a aspirar con la continuidad de la producción cerámica. Es esta producción cerámica la que les permite a los artesanos desempeñar ciertas actividades, organizarse socialmente y vincularse a la comunidad. Durante la investigación se obtuvo como uno de los resultados, que los artesanos no definen categorías de diseño como tal, como textura, color, espesor, forma. Sino que su enfoque de diseño es el uso que se le dan a los objetos. Para los artesanos, sus manos y su mente son su mayor herramienta de trabajo, con ello pueden pensar su producción hasta materializar algo bueno para usar y pensar. Ellos establecen que dentro de su producción los objetos más representativos son las ollas, cazos y cazuelas. Estos objetos cumplen con funciones ceremoniales pertenecientes a festividades realizadas en Tlayacapan y sus categorías de diseño o descripción formal de los objetos que producen las establecen con base a su cuerpo, es decir, su entrenamiento háptico define la importancia del diseño y su posible funcionalidad, por ello no siempre será legible para alguien externo a la comunidad entender del todo el sistema estético local del cual emergen las piezas y su uso.

Los artesanos entienden la producción de cerámica como su eje central para construir identidad y patrimonio cultural convirtiéndolo al mismo tiempo en un eje de resistencia y lucha, de adaptación o de sincretismo, que se manifiesta en términos concretos como la memoria y la historia. Son precisamente los artesanos mayores quienes se encargan de compartir y de enseñar a los artesanos más jóvenes todos los procesos de producción. Esto con el tiempo va formando una historia de la cual los artesanos hablan y disfrutan a la par que se reúnen para discutir problemas en la producción o comercialización de sus objetos de barro. Para mostrar lo heterogéneo y peculiar de la producción de Tlayacapan Morelos, utilicé las mismas categorías de Eric Mindling (Mindling, 2011): *tierra, cuerpo, piel, fuego y función*.

Tierra. Ver las interconexiones que hay entre los alfareros con el barro es asombrosa porque hay una relación con un ente que vive y que tiene poder, toda la relación se torna íntima. La mente del artesano se encuentra conectada con las manos logrando una inspiración que revela sus destrezas, su dedicación y constancia

formando grandes maestros y maestras comprometidas y responsables en una producción artesanal, en una producción de objetos de barro. La tierra es sin lugar a duda uno de los elementos de la naturaleza que le permite a los artesanos recrearse a partir de la elaboración piezas cerámicas que reivindican su historia gastronómica, ritual y cotidiana.

Para manufacturar sus productos, los artesanos usan materiales de su misma zona, extraen el barro de un barrio cercano a su casa-taller. Dentro de este barrio se ubica un terreno para extraer el material otorgado por la alcaldía de Tlayacapan. Este terreno está formado por tres pequeños cerros de los cuales dos de ellos ya no tienen tierra y se dispone de un cerro para la extracción del barro de las nueve familias alfareras que quedan. A los alfareros esto se les hace muy poco sustentable ya que es un material no renovable, pero dicen que es una forma de mantener viva la organización social de su trabajo ya que entre ellos mismos se organizan para hacerle mantenimiento al terreno que incluye limpieza, podada y bardeada, es decir hay una forma en cierto sentido de agradecimiento y respeto por la naturaleza.

Según al rubro cerámico que se dediquen, cada familia alfarera extrae diferentes cantidades de bultos cada mes. La tierra es extraída con palas y posteriormente lo ponen en costales de mimbre para ser transportado a la casa-taller y allí realizar la transformación del material hasta lograr la creación de un objeto.

Para hacer el traslado de barro desde el terreno hasta su casa, usan camioneta propia o le pagan doscientos pesos a alguien que haga acarreo. Este proceso resulta ser algo costoso, porque aunque no paguen por el barro les toca pagar el transporte y el precio final del producto no es justo ya que no incluye este proceso.

En cuanto a la pasta para formado, la producen con dos partes de arcilla arenosa por una parte de arcilla lisa. Para los artesanos la tierra es un elemento que les permite transformarla para producir localmente y darle continuidad a su oficio. El color inicial del barro son tonos cafés y negros, pero cuando el agua, el aire y fuego lo transforman, el barro adquiere un color rojizo, como el mismo color de la piel del mexicano. Éste al conectarse con la tierra por medio de la alfarería se reapropia de lo que es y lucha por su reconocimiento que se expresa un objeto físico como un sahumerio.

Los alfareros trabajan la técnica de torteado que es básicamente hacer una especie de tortilla de barro con un “chinchinador” o torteador con agarradera con el que se aplana la pasta plástica contra el molde. Los moldes son de barro o yeso y los hacen los mismos alfareros, para ellos es más cómodo trabajar el moldeado con torteado que trabajar el torneado y por lo mismo en Tlayacapan se trabaja poco con el torno aunque muchos lo dominan. Por otro lado, el barro se muele en un molino o con piedra y en algunos casos el barro se extiende en la calle para que los carros hagan el trabajo y posteriormente recogerlo en costales. Después se arnea, se mezcla con agua y para darle consistencia le ponen flor de tule o plumilla.

Piel. La piel nos habla de los acabados de los objetos y en Tlayacapan sobresalen debates sobre el vidriado adaptado a los objetos en tiempos coloniales. El vidriado es la famosa greta, un esmaltado que tiene como fundente el plomo. Este esmaltado le da un aspecto brillante a la vajilla. Hay dos tipos de acabados en Tlayacapan, uno con greta y otro libre de plomo.

Familias como la Altamirano, Dorantes y Santa María obtuvieron el sello de barro aprobado, este “es un programa impulsado por diversas instituciones públicas y privadas que promueve el consumo y fabricación de alfarería libre de plomo” (Programa de Barro aprobado: 2014). Las otras familias alfareras que no tomaron capacitaciones con esa institución tienen sus propias percepciones. La familia Tlacomulco sostiene que sus abuelos han muerto a la edad de noventa y cien años y es debido a la buena alimentación, aun así usando vajilla con greta. Además consideran que es más venenoso comer pollo con hormonas que cocinar el pollo con hormonas en una cazuela de ellos. Las temperaturas que necesita la greta para hacer su fundirse son alrededor de 900 grados centígrados mientras que para cocer un pollo son de 80 grados centígrados, por lo tanto no es posible que el plomo se desintegre del objeto y se mezcle con la comida. Es por este ejemplo y otros más que ellos sostienen sus tipos de producción en la fase de acabados. Ese acabado brillante es como un repelente para poder darle uso doméstico. La greta la aplican de tal forma que sus diseños pueden distinguirse fácilmente a los de otras localidades porque no tienen decorados, solo la greta en tonos verdes y terracotas en partes estratégicas del objeto dando la sensación de piezas con un alto nivel estético, práctico y útil para cualquier tipo de usuario.

La elección de los alfareros por darle acabado a sus vasijas con greta o libre de plomo depende de sus creencias y de las experiencias en lo largo de sus historias de vida. El tema del plomo ha sido muy cuestionado por las grandes empresas y academias ya que el plomo se concentra en el cuerpo a largo plazo produciendo alteraciones que van desde problemas en los huesos hasta problemas en el cerebro disminuyendo capacidades intelectuales, dificultades educacionales y de concentración como sostiene la fundación Institute For a Pure Earth (2004).

Fuego. La fuerza de trabajo de los alfareros se reivindica en la resistencia a altas temperaturas, el fuego es el que consolida una pieza como tal y es uno de los elementos más importantes en el todo el proceso artesanal. El fuego camina con los artesanos, es su guía para las siguientes elaboraciones y quién define finalmente la morfología del objeto. Para la cocción de la vajilla se requiere de ocotes y un horno circular a base de ladrillos elaborado por los mismos alfareros, pero no es la única forma de quemar las piezas, también está el horno que funciona gas. La elección de los alfareros por uno u otro tipo de horno se concentra en un factor económico. Los ocotes son troncos de madera que compran por doscientos pesos por una cantidad de cuarenta palitos que les permite hacer una quema para trescientas piezas. Mientras el gas cuesta alrededor de mil quinientos pesos y les permite hacer solo una quema de trescientas piezas y por eso es más rentable para ellos el horno de leña que el de gas. FONART, participó en la entrega de hornos de gas para los artesanos, pero en su desconocimiento del cómo operan las lógicas de quema, falló el objetivo de esta institución. Los alfareros prefieren usar el horno con leña porque facilita los procesos económicos aunque no beneficia a los procesos sustentables por cuestiones de la quema y su impacto ambiental en la tala de árboles para la producción de ocotes. La cocción de la vajilla tiene 2 etapas. La primera se hace para sacarle el agua a la pieza a unos 600°C y la segunda para fundir el esmalte de 900°C. En este proceso, el fuego no sólo cumple funciones de cocción sino que hace analogía al fuego que hay en cada alfarero y su esmero para producir cada una de sus diseños, ese elemento fuego es el que revela finalmente los acabados propuestos por el artesano.

3.4.2 Cuerpo y función. Áreas de pautas, metáforas y arquetipos

Las formas de los objetos diseñados para la cocina mexicana manufacturados por los artesanos de Tlayacapan se ven envueltas en formas que remiten al pasado, formas prehispánicas que le dan un estilo único y perfecto a cada pieza. Formas globulares y orgánicas, recorren todas las siluetas de una olla, de un comal, de un jarrito, de un cazo y de una cazuela. Los alfareros conciben estos objetos a partir de metáforas que se construyen en la comunidad y se solidifican en áreas de pautas que son unidades de funciones o agrupaciones que incluyen siempre arquetipos culturales. Es decir, el cuerpo y forma del objeto como tal es una vinculación de los alfareros con sus metáforas plasmadas en el objeto como una representación física de la cultura.

Las formas de los objetos se adaptan a las funciones que cumple cada objeto. Para explicar mejor esto me referiré a un análisis desde la antropología del diseño expuesto por el profesor Fernando Martín Juárez, en su libro *Contribuciones para una antropología del diseño* (2002), donde explica la tipología de los objetos a partir del análisis del área de pautas: el porqué y el para qué de un diseño; metáforas: eventos imaginarios que son exclusivos de sus conformaciones culturales o el alma adherida a los objetos que surge desde su uso; y arquetipos: modelos originales y primarios que pueden ser naturales, biológicos y tecnológicos (Martín Juez, 2002:84).

El comal

El comal es una palabra que tiene raíces náhuatl (Comalli). Es un sistema que tiene forma circular, bordes y área de pautas en una parte cóncava que es la superficie dispuesta para calentar. Las metáforas son el material del imaginario colectivo, en este caso, las metáforas del comal son el cuerpo de creencias compartidas por la comunidad. El comal tiene como metáforas los alimentos que se preparan allí, dan la idea de que es un elemento que tiene una relación válida con tortillas de maíz, quesadillas, sopes, huaraches, tlacoyos, tacos, ya que comparten las mismas formas. Hay una relación directa con el fuego que permite a través del comal, calentar y preparar alimentos que se comparten en el acto de comer, de festejar y preparar. El arquetipo es el fuego, lo que calienta y prepara. Este acto se da por la forma cóncava del objeto, permite conservar y aumentar temperatura. Los olores que emanan de los alimentos sobre la superficie del comal al ser cocinados, genera una conexión con las

memorias y las prácticas cotidianas como sentir el olor de una tortillas calentándose y remitirse al sabor del maíz.

Todos los objetos son diferentes en cada comunidad, aunque tengan el mismo diseño, cada usuario es diferente y por lo tanto el objeto cambia de metáforas, áreas de pautas y arquetipos. En la alfarería de Tlayacapan el valor histórico de los objetos depende de su idiosincrasia, los objetos son resultado de su misma cultura y su valorización se decide desde su manufactura y producción hegemónica por encima de la producción de los objetos estándar. El color y textura del comal son acabados sin esmalte por lo que su acabado parece estar crudo. Colores rojizos y texturas porosas son la elegancia de un comal tradicional mexicano, no hay brillo pero hay porosidad que es lo que permite la transferencia de calor a los alimentos que están en la superficie del objeto. Los tamaños de los comales pueden variar, van desde 20cm hasta 100cm de diámetro. Una producción compleja ya que es una pieza que se presta fácilmente a la fractura sino se tortea bien, además de correr el riesgo de que en su quema al perder el agua, se quiebre. El comal es un objeto pensado para darle uso tanto doméstico como público, hogares, cocinas barriales, restaurantes familiares o restaurantes de cadena.

El cazo y la cazuela

El cazo y la cazuela son sistemas que requieren de exactitudes y concentración. Los artesanos piensan que estos objetos son característico de su región y un representante por excelencia de su alfarería. Estos objetos pertenecientes a las vasijas, ofrecen cocinar para más de quince comensales. Cuando los comensales se sientan a comer, el cazo y la cazuela siguen ofreciendo alimento caliente connotando el compartir en rituales festivos que pueden ser locales o familiares. Los cazos son de tamaño grande por lo tanto se entiende que es un sistema diseñado para eventos grandes e importantes como las fiestas patronales. Paula y María del Rosario explican los usos del cazo y la cazuela:

Las cazuelas esas que te mencionaba de cuatro orejitas son para “mandar el repuesto” o más bien dicho sería la recompensa, no? A los padrinos, pero eso es una comida que vas a guisar especialmente y nada más para ellos. Si mandas mole vas a mandar su dos pollo en una charola, su cazito de mole, su arrocera con sopita de arroz, esa va adornada con mitad de rebanadas de huevos hervidos, sus chícharos, su zanahoria, le pones su botella de bebida y ahora ya está de moda que les mandan un paquete de refrescos, y bueno. Les pones sus

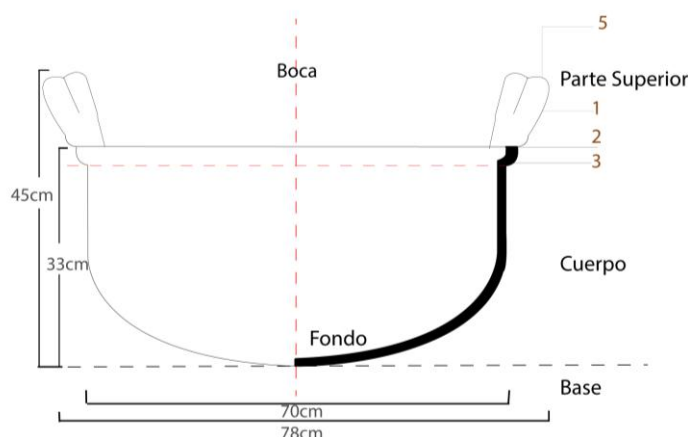
charolas con frutas, son varias personas las que van con sus compadres y ya ellos te reciben con refrescos y galletitas [...] eso es de acá, de Tlayacapan (Paula Navarrete, 2018).

Los cazos grandes van enfocados a las fiestas de mayordomía, las fiestas de Mayordomía son las fiestas que se encargan diferentes grupos personas de hacer el festejo a la imagen, porque ya ves que aquí en Tlayacapan hay muchas capillas entonces cada capilla tiene su fecha de celebración y es ahí donde se ocupa aquellos cazos grandotes. [...] ahí se hace mole como para mil, es que es un cazo de arroba (María del Rosario, 2018).

Los artesanos exponen que el cazo que ellos hacen se diferencian de todos los del el resto de México porque los cazos que ellos elaboran son de tamaños grandes y se distinguen porque tienen 4 orejas de agarre que le permite al que lo usa una mejor comodidad para moverlo, cargarlo y manipularlo. Los tamaños de los cazos pueden variar entre 25 cm a 80 cm de diámetro con alturas no mayores a 60cm.

Figura 3.8 Diseño de la cazuela

Cazuela



1. Asas Son apéndices que le permiten al usuario la suspensión, aprehensión y manipulación del objeto. Están adheridas a la vasija en dos partes laterales. Sus líneas curvas u orgánicas permiten un agarre anatómico para la mano.

2. Labio Esta parte es el borde de la boca de la olla. Tiene un acabado con un arista redondeado.

3. Boca Es la puerta del objeto que está centralizada con el cuenco o vasija. Su diámetro exterior es de 78 cm.

4. Parte superior de la vasija

La parte superior de la vasija es la primera fracción del objeto que contiene las asas, labio y boca. Es un área de pautas secundario.

5. Cuerpo

Es la parte principal de la vasija, es aquí donde se ejerce la función principal del objeto que es contener y calentar. Es el área de pautas principal ya que el cuenco es la parte que permite calentar y contener.

La cazuela: es una vasija simple abierta con base continua que se utiliza para hacer arroz. Es un sistema que está diseñado para ser usado en un contexto doméstico o público, para uso cotidiano, eventos religiosos como las mayordomías y fiestas familiares (bautizos, quince años, bodas y primera comunión). Se elabora para autoconsumo y para venta del consumo local y foráneo.

Capacidad: 16 kilos

Peso: 20 kilos

Espesor: 0.5cm -1cm en el resto

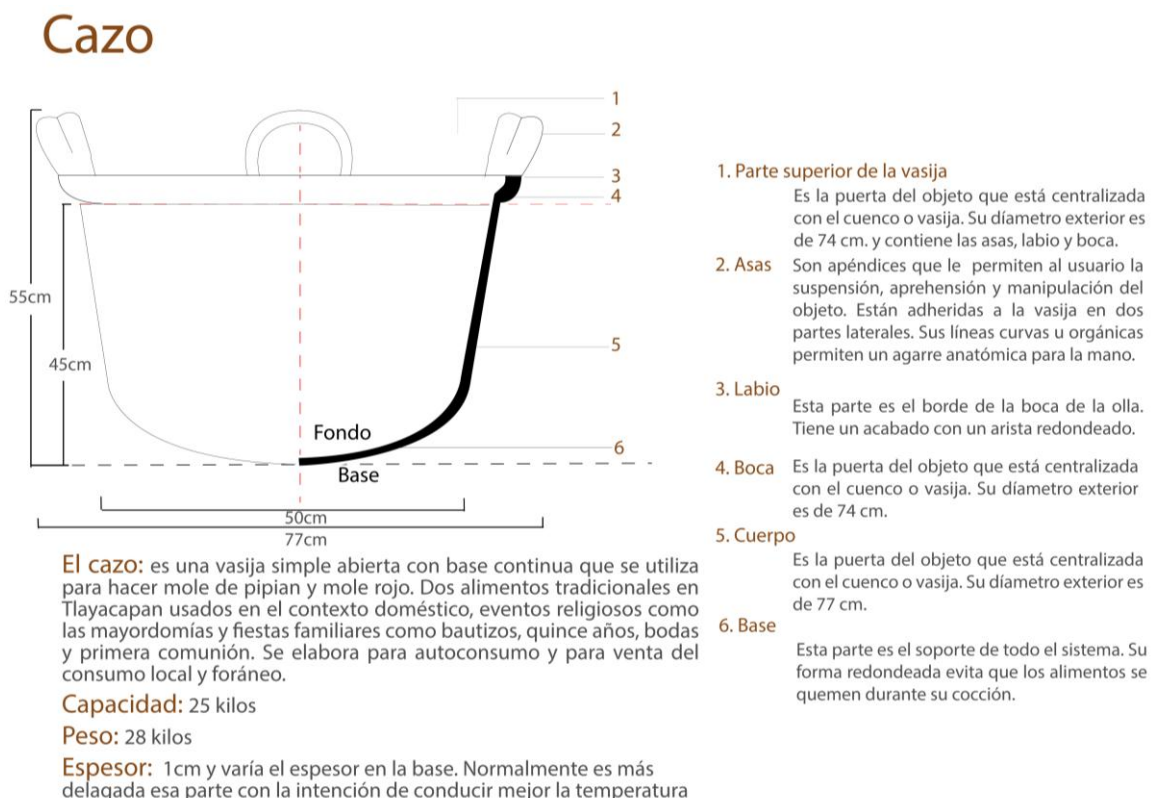
Fuente: Elaboración propia

Las asas las forman manualmente y se pegan en fresco. Una cazuela fresca pesa alrededor de 29 kilos y seca 22 kilos, estas tienen entre 1cm y 1.5cm de grosor. Los

grosos varían según la parte del objeto, las paredes del objeto tienen un espesor mayor al de la base, ya que el objetivo es que la base sea más delgada para conduzca calor y un espesor grueso no permitiría el buen funcionamiento en el acto de calentar. Pensar que un objeto es muy sencillo de manufacturar porque aparenta ser plano o falto de diseño, es un error y más en este caso del cazo. Este objeto tiene gran cantidad de detalles de producción, función y comunicación simbólica.

Las herramientas usadas en el proceso son los chinchinadores para aplanar, las piedras de tezontle para lisar el barro, quitar lo roñoso y hacerlo fino. Láminas galvanizadas para recortar y un limpiador que es un pedazo de tela de pantalón. Los alfareros hacen uso de tubos de PVC para amasar, hacerle detalles a la tortilla de barro y estirla.

Figura 3.9 Diseño del cazo



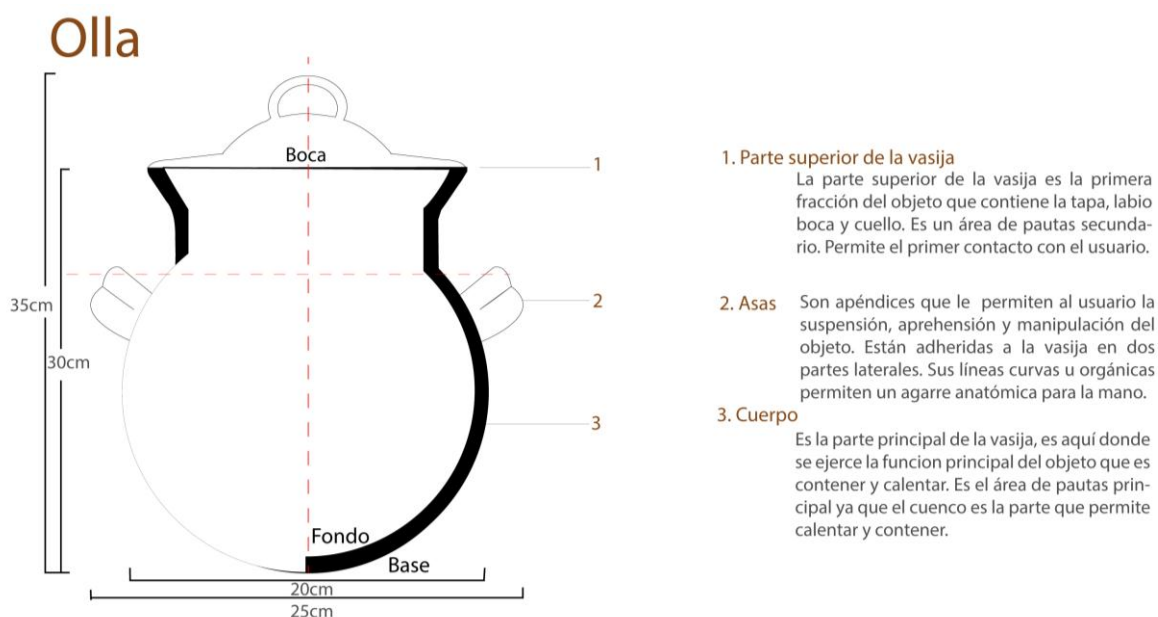
Fuente: Elaboración propia

El Machete sirve para levantar piezas grandes y rodillo de concreto para triturar el barro. Hablar de la vajilla hecha en Tlayacapan implica hablar directamente de la relación que hay con la alimentación mexicana. Imaginar un comal, es imaginar una

tortilla, pensar en un cazo es pensar en mole para las fiestas. La creatividad que tienen los alfareros para solucionar problemas al darle cuerpo y forma a los objetos va aportando a la mejora de sus producciones manuales. El área de pautas del cazo se centra la parte cóncava del objeto, esta área de pauta ejerce la actividad de conservar, contener y calentar los alimentos. El arquetipo es el fuego. Las metáforas que hay alrededor de este objeto son las fiestas familiares, para los artesanos hacer un cazo es hacer un objeto para hacer mole verde o rojo ya que es un platillo que forma parte de la gastronomía de la localidad. Presenciar la producción de un cazo es como presenciar un ritual productivo manual que está cargado de numerosos procesos en la que cada uno amerita saberes especiales como el manipular el peso del cazo mientras se traslada del lugar de creación al horno.

La olla

Figura 3.10 Diseño de la olla



La olla: es un sistema que permite contener, conservar y preparar alimentos. Este objeto tiene como metáforas las relaciones sociales que se construyen alrededor de él a partir de la preparación de alimentos como el café de olla, los frijoles y el mole de olla. El sólo hecho de que los alimentos tengan de apellido olla ya incluye una forma de preparación que es tradicional

Capacidad: 1.5 kilos **Peso:** 4 kilos **Espesor:** 0.5cm-0.3cm

Fuente: Elaboración propia

La olla es un sistema que permite contener, conservar y preparar alimentos. Este objeto tiene como metáforas las relaciones sociales que se construyen alrededor de él a partir de la preparación de alimentos como el café de olla, los frijoles y el mole de olla. El sólo

hecho de que los alimentos tengan de apellido olla ya incluye una forma de preparación que es tradicional y de una fidelidad a los sabores mexicanos o al sabor de la cocina de la abuela.

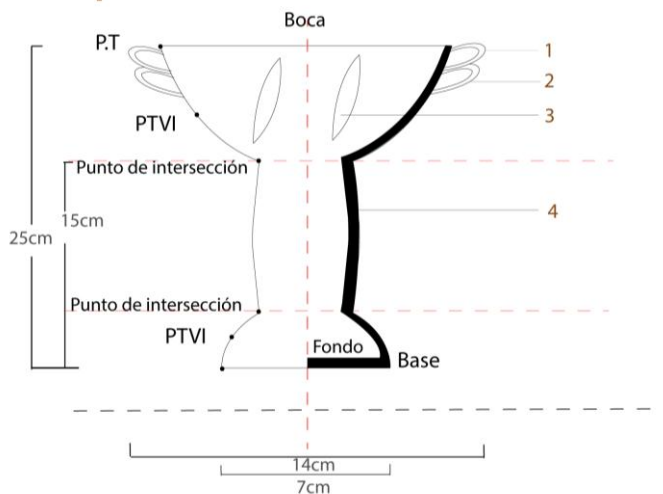
Los artesanos piensan la olla como un objeto capaz de conservar la temperatura porque su forma consta de varias partes. La primera es la base globular en la parte inferior con un diámetro de 35cm seguida de un cuello recto y circular con una altura de 8cm de la cual sale un pequeño borde donde reposa un par de orejas para sostener el objeto y posterior a este un tapa con agarradera del mismo material que ayuda a la hermeticidad.

Las ollas que se manufacturan en Tlayacapan han sido creadas por alfareros, con una cosmovisión basada en el equilibrio de la buena alimentación para la obtención de buenas energías que equilibran su naturaleza. Así, la producción de ollas es una forma más en la que los artesanos contribuyen a la que la vajilla que se ellos diseñan se puedan usar para preparar alimentos basados en alimentos mexicanos ya que está pensada antropométricamente para personas mexicanas. Las medidas de agarre y de contenido de la olla son las mismas que las medidas de las manos de los artesanos, ellos sacan sus cálculos de tamaños a partir de su cuarta de la mano suponiendo una cantidad de alimentos, comensales y una temperatura necesaria para preparar un alimento en particular. Entonces hablar de una olla genera un vínculo con el compartir y de la fuerza que hay en el lenguaje total del objeto no sólo cuando está en el proceso de producción sino en el proceso de la relación usuario-objeto-contexto. Los objetos hechos por los artesanos son resultado de un proceso cultural, tienen una carga simbólica que le da sentido a la vinculación con el uso.

El copal o sahumador

Figura 3.11 Diseño del copal

Copal



El copalero: es una vasija de forma compuesta que se utiliza para quemar copal. Este objeto es el encargado de esparcir el olor del copal, cuyas emanaciones alimentan a las divinidades vernáculas, las ofrendas esparcen olor a lo largo de la comunidad y los muertos transportan el aroma sobre las almas de los chapulines, a fin de compartir el alimento con otros difuntos que no han asistido a la celebración.

Capacidad: 3 o mas piezas de resina

Peso: 0.8 kilos

Espesor: 0.3cm-0.5cm

1. Parte superior de la vasija

Es la puerta del objeto que está centralizada con el cuenco o vasija. Su diámetro exterior es de 10 cm. y contiene las asas, labio y boca. Esta parte es el área de pautas más importantes del objeto porque es aquí donde se desarrolla la función principal de quemar la resina.

2. Asas

Le permite al usuario la manipulación del objeto. Están adheridas a la vasija en dos partes laterales. Sus líneas curvas u orgánicas permiten un agarre anatómica para la mano. Además cumple la función de aislante térmico.

3. Ventilaciones

Están diseñadas para dar salida al humo que sale de la quema interna de la resina.

4. Cuerpo

El cuerpo de esta copalera sirve con una parte de agarre al igual que las asas, su forma anatómica, permite un buen funcionamiento. Esta parte que parece un cuello une la parte superior con la base.

Fuente: Elaboración propia

Todos los objetos tienen una historia de uso recreada por los artesanos, las metáforas de cada uno de ellos se instituyen como una forma de ver el mundo que va encaminada a prácticas culturales ancestrales la cual se enfrenta con grandes desafíos ya que si la cultura material se torna, así mismo se transforma la función de los objetos y aunado a eso la producción y proyección de todo el proceso creativo. Cuando esto sucede, las prácticas culturales muchas veces quedan atrapadas en un contexto perteneciente a la lógica de los mercados industriales y no de culturas particulares. Por su parte, ellos cuentan la formas en que se puede usar cada uno de los objetos y en cualquiera de ellos podemos encontrar recetas o rituales mexicanos. El sahumerio por ejemplo es una vasija de forma compuesta que se utiliza para quemar resina. Este objeto es el encargado de esparcir el olor del copal, cuyas emanaciones alimentan a las divinidades vernáculas, las ofrendas esparcen olor a lo largo de la comunidad y los muertos transportan el aroma sobre las almas de los chapulines, a fin de compartir el alimento con otros difuntos que no han asistido a la celebración.

“Los difuntos se nutren del aroma agradable de las ofrendas, dejándolas insípidas e inoloras después de que han sido consumidas. Al igual que el copal, cuyas emanaciones alimentan

a las divinidades vernáculas, las ofrendas esparcen olor a lo largo de la comunidad y los muertos transportan el aroma sobre las almas de los chapulines, a fin de compartir el alimento con otros difuntos que no han asistido a la celebración” (Millán, 1993).

El sahumador cumple con la función de emanar aroma antes, durante y después del día de muertos, es un objeto que recrea y conecta a las personas vivas con las muertas. Es la puerta del objeto que está centralizada con el cuenco o vasija. Su diámetro exterior es de 10cm y contiene las asas, labio y boca. Esta parte es el área de pautas más importantes del objeto porque es aquí donde se desarrolla la función principal de quemar la resina. Le permite al usuario la manipulación del objeto. Las asas están adheridas a la vasija en dos partes laterales. Sus líneas curvas u orgánicas permiten un agarre anatómico para la mano. Además cumple la función de aislante térmico. Las ventilaciones están diseñadas para dar salida al humo que sale de la quema interna de la resina. Y el cuerpo sirve como una parte de agarre al igual que las asas por su forma anatómica que permite ese funcionamiento.

3.4 El consumo cultural y reappropriaciones sociales alfareras: De lo local a lo global por la lucha del reconocimiento.

El programa de Pueblos Mágicos folcloriza tanto la cultura como la identidad de los artesanos lo que transforma su producción a favor del mismo turismo. Si se ve desde la forma objetual, los productos con diseños estándar tienen una gran oferta y demanda en el mercado Tlayacapense que funcionan principalmente como objetos souvenir para el turista. Pero hay otra oferta y demanda que es hacia los objetos tradicionales de uso doméstico. El problema de estos objetos de uso doméstico es que en su mayoría son traídos de otros lugares como Puebla y muchas veces ganan muchas veces sobre el mercado de los alfareros locales. Por ejemplo, en la familia Tlacomulco se puede ver que hay una identidad arraigada a la producción de cazos y cazuelas inspiradas en la cocina mexicana, pero por otro lado también hay una producción de objetos decorativos como marcos de espejos, jarrones, mariposas, flores, cruces y en figuras inspiradas muchas veces en lo que vende el comercio de Puebla que es cerámica al estilo Walt Disney. Es decir, una producción basada en princesas, superhéroes y personajes animados rompiendo con la misma estética y uso de objetos tradicionales de la localidad. Esto dado a que los consumidores también les llegan las imágenes que

recorren todo el mundo a partir de los medios de comunicación y las asientan en su imaginario colectivo lo que hace que se instaure un cambio en el consumo de objetos, es decir, un cambio en la cultura material. Por lo tanto, la mundialización de la cultura no solo modifica el autoconsumo, producción, venta, reventa y decoración de objetos estándar de los actores sociales alfareros sino también la cultura material dada por la elección de objetos estándar por parte de los turistas nacionales o extranjeros y consumidores locales. Aunque muchas veces las relaciones de glocalización lleva a perder las capacidades endógenas y adaptar capacidades exógenas a tal punto que lleva a perder la técnica y prácticas tradicionales. Es pertinente decir que lo local aunque se vea afectado, siempre crea una defensa hacia lo global por parte de algunos alfareros, es decir, la lucha no sólo es de lo global hacia local sino que también hay una respuesta de local hacia lo global y es aquí cuando los alfareros ejercen poder a partir de su propia identidad y patrimonio cultural.

Conclusiones

La globalización al ser un fenómeno que pertenece a la doctrina del neoliberalismo, afecta de manera directa o indirecta la estabilidad de la vida local lo que trae como consecuencia el desvanecimiento de los valores como la identidad y el patrimonio de las culturas particulares a partir de las interconexiones culturales o las penetraciones de la mundialización de la comunicación.

Las desigualdades que genera la globalización y la mundialización permite situarlos en las comunidades menos favorecidas a fin de valorizar, reconocer y visibilizar los saberes tradicionales que coexisten las prácticas modernas globales a partir de la local hacia lo global en unos entornos tensos que muchas veces lleva a perder las capacidades endógenas y adoptar prácticas exógenas.

Si bien los procesos modernos de producción generan desigualdades, también son de ellos y de nuestras propias iniciativas que debemos construir estrategias para la difusión de la cultura alfarera. La interculturalidad por ejemplo, al igual que resulta ser un fenómeno problemático porque pone en riesgo los saberes tradicionales, también resulta ser un fenómeno que puede permitir disfrutar mejor la cultura en aras de formular un correcto desarrollo cultural desde diferentes entes que permita su recreación y revitalización del patrimonio cultural. Esta mirada debe abordarse, si quiere ser efectiva, desde las corrientes de pensamiento de frontera o decolonial, que lentamente están ganando lugar en América Latina al construir epistemologías diferentes, contrahegemónicas respecto a la modernidad. Como señala Escobar:

Esto no significa incidir solo sobre las ciencias sociales y humanas, sino intervenir decisivamente en la discursividad propia de las ciencias modernas para configurar otro espacio para la producción de conocimiento — una forma distinta de pensamiento, un paradigma otro, la posibilidad misma de hablar sobre mundos y conocimientos de otro modo (Escobar, 2003: 53).

El patrimonio cultural se ve amenazado por las dinámicas de los procesos modernos de producción como la mundialización y la globalización, por la falta de retos en su recreación y por último, el patrimonio al ser por excelencia un representante de la cultura y la identidad se ve amenazado por la mercantilización y el consumo que está estrechamente ligado a las planeaciones turísticas.

El tema de las instituciones lo podemos ver desde dos perspectivas. La primero, es que la falta de proyectos institucionales para la protección de los derechos culturales, especialmente en las culturas alfareras, han llevado a que las artesanas y artesanos no gocen de ninguna protección a nivel jurídico, por eso es importante el diseño de regulaciones de políticas culturales que sean incluyentes con los procesos artesanales teniendo en cuenta que la alfarería tanto por su intención, como historia pasada y su historia presente fue y seguirá siendo patrimonio etnológico tradicional. Por otro lado, es que parte del error institucional sea el desconocimiento de conceptos de patrimonio e identidad, así como la de las comunidades en asumir a la memoria como algo estático y sin forma de adaptación; resultan ser posturas extremas que propician un deterioro entre la relación de patrimonio y vida cotidiana.

El diseño de los objetos va más allá de la índole de intercambio y venta, va encaminado hacia la significación de la vida cotidiana, donde la historia que los acompaña tiene mucha carga simbólica, tanto que los alfareros deciden heredar el oficio y aprender las técnicas de manufactura tradicional aunque tomen mucho tiempo en dominarlas. La comunidad alfarera de Tlayacapan a pesar de las carencias económicas que presenta y aunque de algún u otro modo su oficio se sume a la economía de sus familias, no conciben la alfarería como una fuente de ganancias y riquezas sino como una forma de darle sentido propio a la comunidad, de honrar su oficio, valorizar su historia, sus objetos y su creatividad cotidiana que se instituye como identidad y por lo tanto como su patrimonio cultural.

La difusión de la cultura alfarera es casi nula, incluso los mismos alfareros llegan a desconocer las grandes virtudes que tienen como comunidad, como pueblo, como personas capaces de construir objetos útiles para la vida cotidiana y procesos sociales que de allí se derivan como su identidad de la cual se alimenta el patrimonio cultural. He aquí donde el llamado a los promotores culturales se hace visible para que “recuperen la integridad de una cultura fragmentada, devolverle su coherencia, oponible al modelo dominante” (Colombres, 2009:18). En todo caso más que difundir una cultura artesanal lo que es necesario es promover el ejercicio de procesos creativos que involucren el conocimiento corporal muy vinculado a la manufactura y la artesanía, e igual vinculados a la práctica artística.

La conexión que tienen los alfareros entre el barro y sus manos es tan íntima, que por inercia, ellos intuyen que el uso de los objetos debe ser lo más práctico posible adecuando su producción manufacturera a objetos con diseños ergonómicos, antropométricos e incluso anatómicos. A diferencia por ejemplo de los diseñadores industriales que se basan en actos mecánicos y donde es evidente la desconexión entre la mente y las manos, es decir no hay ningún un proceso de un desarrollo sensorial en ninguna de sus producciones.

Ante la ausencia de la organización concreta de los artesanos, es necesario la divulgación y promoción de estrategias de acción conjunta que se muevan dentro de las mejoras de sus condiciones de producción y el pago justo por sus artesanías. Dichas estrategias urgen que estén basadas en la actualización de la infraestructura de producción como lo es el combustible de madera para los hornos de cerámica al igual que estrategias incluyentes de la historia, la técnica y la intención de toda la producción manufacturera tradicional.

La apropiación cultural es lo que enriquece y actualiza el patrimonio. Los artesanos por ejemplo deciden apropiarse de elementos de otras culturas que sean convincentes para la suya y poderlos adaptar a su situación y por otro lado el acto creativo constituye el acto imaginativo adecuándolo a los tiempos que corren para que dé respuestas coherentes a los nuevos fenómenos sociales, culturales, ambientales y económicos.

Dentro de la Cooperativa “Alfareros Unidos de Tlayacapan” los artesanos han logrado contrastar los objetivos de instituciones gubernamentales con sus propios objetivos colectivos e individuales que ambos son incompatibles por las formas en que actúan y por los focos a los que apunta cada organismo. Los alfareros apuntan a la continuidad y desarrollo de su cultura e identidad, mientras que las instituciones le apuestan al objeto artesanal como una fuente de turismo y comercialización.

El patrimonio etnológico tradicional no es estático, siempre está en constante movimiento y siempre está reinventándose o recreándose según las circunstancias que lo rijan. “Es urgente revalorizar los sistemas culturales e incluso incorporarlo a la educación formal como un modo de asegurar la transmisión de sus contenidos y con el ello el fortalecimiento de las identidades afectadas por un proceso de globalización que

hace pie en la sociedad de consumo y no en los más altos valores” (Colombres, 2009:49).

El diseño de los objetos son metáforas que se materializan desde propio sentido del artesano, desde sus valores sentimentales hacia las técnicas, el uso, los materiales y la producción en general. “[...] un diseño como producto cultural, es -cuando está en uso- un objeto diferente para cada usuario y cada tiempo. Las metáforas que puede evocar el área de pautas con respecto al uso, la apropiación y el reconocimiento del objeto implican creencias [...] de orden comunitario y personal”. (Martín, 2002:96).

Bibliografía

ALFIE Cohen, Miriam (2005), *Democracia y desafío medioambiental en México. Riesgos, retos y opciones en la nueva era de la globalización*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Ediciones Pomares.

BARBOSA Sánchez, Alma (2005), *Cerámica de Tlayacapan, estética e identidad cultural*, UAEM, México.

BECERRIL Miró, José Ernesto (2003), *El derecho del patrimonio histórico-artístico en México*, Porrúa, México.

BORTOLOTTI, Chiara (2014), *La problemática del patrimonio cultural inmaterial*, Universidad de Cambridge, Estados Unidos, consulta 4 Nov 2017, en: <http://dx.doi.org/10.4995/cs.2014.3162>

CENTROS DE ESTUDIOS MEXICANOS Y CENTROAMERICANOS, (CEMCA), (1992), *Normas para la descripción de vasijas*, México.

CERLETTI, Andrea, (Comp) (2016) *La búsqueda de la sustentabilidad en la gestión del patrimonio en: Conservación y desarrollo sustentable de centros históricos*, CONACYT, México.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES (2005), *Arqueología Mexicana*, Editorial Raíces, México.

COLOMBRES Adolfo (2009), *Nuevo manual del promotor cultural*, CONACULTA, México.

DÍAZ De Cossío, Alberto y Francisco Javier Álvarez (1982), *La cerámica colonial y contemporánea*, FONART, México.

FOURNIER García, Patricia (1990), *Evidencias arqueológicas de la importación de cerámica en México, con base en los materiales del ex-convento de San Jerónimo*,

INAH, México.

GARCÍA Canclini, Néstor (2004), *Desconectados, desiguales, diferentes*, Gedisa, Barcelona, España.

GIMENEZ Montiel, Gilberto (2005), *Materiales para una teoría de las identidades sociales. Teoría y análisis de la cultura, Volumen II*, CONACULTA, México.

_____. (2005), *Patrimonio e identidad frente a la globalización*, Patrimonio cultural y turismo Cuadernos 13, CONACULTA, México.

_____. (2016), *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Universidad Iberoamericana, México.

IANII, Octavio (2004), *La sociedad global*, Siglo XXI, México.

INEGI Censo de población y vivienda, Banco de indicadores, Consulta 5 de Mayo del 2018. En: <http://www.beta.inegi.org.mx/app/indicadores/##divFV1002000001>, México.

LOPEZ Cervantes, Gonzalo (1983), *Cerámica mexicana*, Everest, Ciudad de México, México.

LÓPEZ Levi, Liliana y María del Carmen Valverde (2016), *Los imaginarios del turismo, el caso de los pueblos mágicos*, UNAM, UAM-XOC, México.

MARTÍN Juez, Fernando (2002), *Contribuciones para una antropología del diseño*, Gedisa, México.

MENDOZA Díaz, Marco Polo (2016), *Identidad y memoria: un análisis del proceso háptico en la manufactura de cerámica hecha por los artesanos de Los Reyes Metzontla*. UAM Xochimilco, Ciudad de México.

MERINO Beatriz, Ángel García, (2005) *La producción alfarera en el México Antiguo*, INAH, Ciudad de México, México.

MINDLING, Eric, (2011), *BARRO Y FUEGO: El arte de la alfarería en Oaxaca*, Arte Oaxaca, México.

MOCTEZUMA Yano, Patricia (2010), “*El oficio alfarero de Tlayacapan, Morelos: un legado familiar de saberes técnicos y organizativos*”. Relaciones (Zamora) vol.31 no.121 Zamora. En: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292010000100008

MILLÁN, Saúl, (1993), “*La ceremonia perpetua. Ciclos festivos y organización ceremonial en el Sur de Oaxaca*”, INI, México.

MOCTEZUMA Yano, Patricia, (2010), *La mujer en la alfarería de Tlayacapan, Morelos: retrospectiva etnográfica de un oficio*. Revista Pueblos y Fronteras Digital, vol. 6, núm. 9, junio-noviembre, 2010, Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México. EN: <http://www.redalyc.org/pdf/906/90616141009.pdf>

NOGUERA, Eduardo, (1975), *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

NOVELO, Victoria (1993), *Artesanías, sociedad y cultura*, Gobierno del Estado de Chiapas, México.

ORENDÁIN, Claudio Favier, (1998), *Ruinas de utopía –San Juan de Tlayacapan (Espacio y tiempo en el encuentro de dos culturas)*, Fondo de Cultura Económica, México.

PERERA Ramos, Rodrigo, (Comp.), (2015), *Pueblos mágicos: discursos y realidades, una mirada desde las políticas públicas y la gobernanza*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Lerma, México.

PIERRE Warnier, Jean (2001), *La mundialización de la cultura*, Abya-Yala, Quito, Ecuador

PRATS, Llorenç, (1997), *Antropología y patrimonio*, Ariel, Barcelona, España.

UNESCO, (2003), *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, consulta 4 Nov 2017, en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

_____. (2017), *Patrimonio mundial*, consulta 10 Dic 2017, en: <https://ich.unesco.org/es/RL/la-cocina-tradicional-mexicana-cultura-comunitaria-ancestral-y-viva-el-paradigma-de-michoacan-00400>

Anexos

Anexo 1. Propuesta de la “Corporación de estudios alfareros “CDEA”

El repensar la relación Universidad-Sociedad es escrutar en la historia y sentido de la academia en correspondencia con una sociedad concreta. Siendo el espacio académico un entorno para la construcción social del conocimiento habrá que revisar de qué modo dicho conocimiento y su portador responde o no a las demandas de la sociedad. Específicamente con las comunidades alfareras, donde se buscará aportar procesos investigativos que contribuyan a la continuidad y solución de problemáticas actuales especialmente en Tlayacapan, a partir de los conceptos prácticos y discursivos desde las ciencias y artes para el diseño. En aras de que el deber ser entre la relación Universidad y Sociedad es caminar de la mano, da pie para pensar en la contribución a la revitalización y recreación del patrimonio cultural, priorizando el derecho cultural como un derecho humano. Dentro de la cofradía de la esperanza de que el mismo campo alfarero y académico pueden mejorar las condiciones de los artesanos y los objetos, propongo la construcción de una CORPORACIÓN DE ESTUDIOS ALFAREROS como uno de los resultados de la investigación “La alfarería como identidad y patrimonio cultural” donde los miembros que la compongan deben ser tanto académicos como artesanos. La corporación se propone como una organización no gubernamental sin ánimo de lucro dedicada a la investigación, formación, educación no formal y encaminada a la promoción de procesos de organización, participación y autogestión de proyectos alfareros desde las bases de un promotor cultural.

Un promotor cultural es aquel que estimula la actividad cultural, abarca “necesidades espirituales o simbólicas”, las cuales pueden satisfacerse de modo directo con la cultura o impulsar la fabricación de objetos materiales.

Apoyada en Adolfo Colombres en el *Nuevo manual del promotor cultural* (2009), dentro de las funciones de un promotor cultural podríamos trabajar sobre estas líneas:

1. Ejercer la defensa activa de la cultura popular, tanto contra los que la niegan como contra los que la manipulan; 2.Fortalecer en la gente la confianza de sus propios valores, combatiendo toda manifestación de identidad negativa; 3.Promover la organización de las comunidades para el aprovechamiento directo

e indirecto y el control de su patrimonio cultural; 4.Promover la capacitación de las personas interesadas en estudiar y desarrollar algún aspecto de su cultura; 5.Promover investigaciones científicas y fiscalizar las que se realicen en el área, exigiendo en cada caso un beneficio real para el grupo, y combatiéndolas si las considera convenientes o sospechosas; 6.Recopilar y ordenar todo el material impreso que existe sobre su grupo social, así como sobre los otros grupos de la región; 7.Elaborar proyectos culturales, que serán sometidos cuando sea preciso a las instituciones locales, regionales y nacionales para su aprobación y apoyo en el aspecto económico o científico; 8.Promover la formación de asociaciones de artesanos para la mejor defensa de sus intereses; 9.Abrir debates populares sobre la conveniencia de adoptar o no determinados elementos de la cultura dominante y las adaptaciones que se le harán a los mismos: 10.Organizar actos culturales sobre los procesos de manufactura alfarera tradicional (Tierra, piel, cuerpo y fuego).

Objetivo general

Promover la participación de las comunidades alfareras de Tlayacapan y comunidades académicas de la UAM-XOC con el trabajo en equipo e intercambio de saberes por medio de planes, programas y proyectos de investigación e intervención que contribuyan a la continuidad del oficio alfarero y la reflexión del uso de los objetos de barro para la identificación de soluciones a sus problemáticas sociales, económicas, culturales y ambientales.

Objetivos específicos:

1. Coordinar y diseñar las actividades relacionadas con la formación y la investigación que se realicen desde y para la Corporación y sus miembros, fortaleciendo la organización y dinamismo de la misma en el mundo socio académico.
2. Identificar y desarrollar líneas de investigación en áreas de diseño, arte y artesanía para la contribución del desarrollo sustentable dentro de la comunidad alfarera.

3. Gestionar recursos financieros y de cooperación técnica local, regional y nacional para optimizar el desarrollo en el área ambiental, social, cultural, educativa, recreativa y promocional de la actividad alfarera de la población Mexicana.

La corporación debe contar con una junta directiva compuesta por un presidente, vicepresidente, tesorero, fiscal, secretario y universidades que cuenten con proyectos diseñados para las culturas alfareras como son la Universidad Autónoma Indígena de México - Universidad Autónoma Metropolitana - Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto Nacional de Bellas Artes - Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía - Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Los miembros de la corporación deben ser personas que han trabajado en algún momento temas de investigación sobre alfarería y derechos culturales como Socorro de la Vega (Historiadora INAH), Juan Manuel Oliveras (Diseñador UAM), Itza Valencia (Diseñadora UNAM-UAM), Alberto Díaz de Cossío (Docente Taller de cerámica experimental), Fernando Shultz (Docente UAM), Marco Mendoza (Estudiante actual del doctorado CyAD en la UAM), Juan Carlos Altamirano (Alfarero), Gustavo Tlacomulco (Alfarero), Margarito Dorantes (Alfarero), Sindy Arango (Estudiante UAM) Karla Martínez (Estudiante UAM), Iris Dalila Cárdenas (Estudiante UAM), Diego palacio (Politólogo Universidad Nacional de Colombia) y voluntarios interesados en el tema también se sumarán a la corporación.

A continuación presentaré un esbozo de una posible forma de trabajo en la que las líneas de investigación planteadas al comienzo de la propuesta pueden abordarse. Cada línea tendrá su propia estructura, miembros, plan de trabajo y objetivos, por ejemplo, la línea de formación e investigación se podría trabajar de la siguiente forma:

Propuesta línea de formación e investigación

CORPORACIÓN DE ESTUDIOS ALFAREROS	
LINEA Formación e investigación	COORDINADORES Gustavo Tlacomulco (Alfarero) Sindy Arango (Diseñadora industrial)
MIEMBROS - Juan Carlos Altamirano (Alfarero)	

- Margarito Dorantes (Alfarero)
- Marco Mendoza (Artista)
- Itza Valencia (Diseñadora Industrial y ceramista)
- Karla Martínez Barrientos (Diseñadora Industrial)
- Iris Dalila Cárdenas (Comunicóloga)
- Diego Palacio (Politólogo y sociólogo)

OBJETIVO GENERAL

Coordinar y diseñar las actividades relacionadas con la formación y la investigación que se realicen desde y para la Corporación y sus miembros, fortaleciendo la organización y dinamismo de la misma en el mundo socio académico.

FUNCIONES

- Examinar y socializar documentos e información de temas históricos y de actualidad, así como de epistemología y metodología de la investigación que sean relevantes para la formación de los miembros de la Corporación.
- Capacitar acerca de las normas y requisitos para presentar proyectos de investigación en las distintas entidades académicas y públicas.
- Coordinar los proyectos de investigación que desarrolle la Corporación que sean acordes con la línea.
- Promover la Corporación como un centro de estudio y de investigación ante las instituciones educativas y las entidades públicas y privadas, con el fin de gestionar recursos en pro del desarrollo investigativo.
- Diseñar talleres formativos con distintas temáticas que fortalezcan los conocimientos y capacidades de los miembros de la Corporación frente a la investigación social y otros temas en materia social, cultural y ambiental.
- Presentar informes periódicos a las entidades internas que la estructura organizativa establezca.

PLAN DE TRABAJO

Formación

INTERNO	EXTERNO
Talleres mensuales	Foro-conversatorio CDEA

Investigación

INTERNO	EXTERNO
Proyecto de investigación "Ciencias, artes y diseño para la alfarería".	Semilleros de investigación

Actividad	Fecha	Lugar	Responsable
Desarrollo de talleres		Universidad Autónoma	El Equipo

formativos*		Metropolitana	
Presentación de informes		Virtual	Sindy Arango
Enviar a “medios y comunicación” información relevante	Permanente	Virtual	El Equipo CDEA
Buscar espacios públicos y privados para el desarrollo de proyectos de investigación	Permanente	Virtual	El Equipo CDEA
Formulación de proyectos de investigación y de formación	Acorde a necesidades		
Consultar fuentes de financiación pública y privadas para la presentación de proyectos	Permanente		El Equipo CDEA
Articulación de procesos de capacitación con otras instituciones	Permanente		El Equipo CDEA

Algunas temáticas a desarrollar en los talleres formativos:

- Crear redes para la difusión, promoción y posicionamiento de los objetos de barro en otros mercados.
- Al promover la organización de los artesanos se extremará el cuidado para evitar caer en formas de explotación de unos por otros.
- Hacer recorridos y guías por los talleres artesanales para que sensibilicen a las mismas personas locales y foráneas a consumir lo local.
- Incentivar el diseño con identidad mexicana a partir de la enseñanza de la historia de la cerámica mexicana y las condiciones actuales de los alfareros de algunos sectores mexicanos con el fin de proponer nuevos diseño.
- Convocar, apoyar y realizar eventos académicos, foros, mesas redondas, reuniones, intercambios, entre otros, y utilizar todos los medios adecuados para ilustrar e informar a la comunidad en general.

- Intervenir en programas de radio, tv, para difundir los valores artísticos de la comunidad
- Promover la producción de libros, folletos, videos, audiovisuales y otros materiales didácticos con este mismo objetivo.

Temáticas a trabajar en los talleres informativos:

- Mundialización y Glocalidad - Cultura e identidad - Patrimonio Cultural: Diseño, arte y artesanía - Turismo - Historia - Resistencia, lucha y reconocimiento - Derecho cultural: Derecho humano.

Fuente: Elaboración propia

Anexo 2. Índice entrevistas

Fecha: Noviembre del 2017 a mayo del 2018

Lugar de entrevistas: Tlayacapan, Morelos

Características de las entrevistas: Las entrevistas se llevaron a cabo bajo un guión elaborado con preguntas, esas mismas preguntas se le realizaron a todos los entrevistados.

Entrevista 1. Entrevistado Juan Tlacomulco (2018), *Proceso de manufactura tradicional alfarera*. Cargo: Diseño de cazos y cazuelas de tamaño grande; extracción y preparación del barro, quema en el horno, acabados y ventas. Entrevista personal con la autora en 10 de diciembre del 2017. Pág 40

Entrevista 2. Entrevistado Gustavo Tlacomulco (2018), *Proceso de manufactura tradicional alfarera*. Cargo: extracción y preparación del barro, quema, diseño y venta de objetos de barro. Entrevista personal con la autora en 14 de junio del 2018. Pág 41

Entrevista 3. Entrevistado Margarito Dorantes (2018), *Proceso de manufactura tradicional alfarera*. Cargo: Extracción y preparación del barro; diseño de objetos y quema de objetos en el horno. Entrevista personal con la autora en 8 de abril del 2018. Pág 43

Entrevista 4. Entrevistada María del Rosario Crespo, (2018) *Usos y metáforas de la vajilla de Tlayacapan*. Cargo: Productora de objetos innovadores en su taller. Entrevista personal con la autora en 3 de febrero del 2018. Pág 44

Entrevista 5. Entrevistada Paula Navarrete (2018) *Usos y metáforas de la vajilla de Tlayacapan*. Cargo: maestra y vendedora. Entrevista personal con la autora en 3 de febrero del 2018. Pág 52

Entrevista 6. Entrevistado Adrián Tlacomulco (2018) *Historia de la producción alfarera en la familia Tlacomulco*, Cargo: diseño de piezas para uso doméstico y decorativo, Entrevista personal con la autora en 8 de Abril del 2018.

Anexo 3. Ensayo. Desarrollo de tecnologías propias y construcción de patrimonio en comunidades locales: entre la tradición y la modernidad.

El mito de la modernidad en América Latina

Este ensayo expone los principales elementos teóricos del debate entre tradición y modernidad en el contexto latinoamericano. A partir de allí se analizan desde el campo de los Estudios sobre Ciencia, Tecnología y Sociedad, los procesos de desarrollo de tecnologías propias y de construcción de patrimonio en las comunidades locales, tomando como referencia la actividad alfarera artesanal que tradicionalmente se ha practicado en Tlayacapan, Morelos.

La globalización como proceso económico y social es una realidad a la que hoy asiste nuestra sociedad, habiendo en torno a este concepto múltiples interpretaciones y lecturas que, dependiendo de qué orilla teórica e ideológica se trate, pueden concebirla como destino inevitable, necesidad o monstruo que asecha a la humanidad, yendo desde las posturas más economicistas hasta las de los estudios culturales. Sin embargo, haciendo a un lado por un momento sus adjetivaciones, esta puede definirse en términos generales como la internacionalización del capital financiero, industrial y comercial y de las relaciones de producción capitalistas en su fase neoliberal, caracterizada por la flexibilización de los mercados y el debilitamiento de las fronteras nacionales, trayendo como resultado la homogeneización no solo de la producción, el consumo y ciertas prácticas políticas estandarizadas, sino de aspectos más intangibles como la identidad y la cultura. Entre otros factores, este proceso implica la consolidación de:

(...) nuevas relaciones políticas internacionales y la aparición de la empresa transnacional que a su vez produjo —como respuesta a las constantes necesidades de reacomodo del sistema capitalista de producción— nuevos procesos productivos, distributivos y de consumo deslocalizados

geográficamente, y una expansión y uso intensivo de la tecnología sin precedentes (Mateus y Brasset, 2002: 67).

En todo caso, sin importar desde qué perspectiva teórica se aborde este fenómeno, es necesario tener en cuenta que las relaciones que se establecen entre países y regiones en ese marco globalizado no son de ninguna manera neutrales ni horizontales, sino que se trata en esencia de relaciones de poder que por su naturaleza esconden desigualdades y asimetrías. Así mismo, al tratarse de un proceso social, intervienen en él diferentes tipos de actores-sujetos situados espacial e históricamente, que normalmente son obviados al abordar este proceso, sobre todo cuando se trata de analizar sus efectos de manera desagregada.

Ahora bien, las transformaciones en la producción que se producen en dicho contexto están ancladas generalmente a la tecnología y a las transformaciones del capital en sus fases de expansión, lo que ha llevado a la normalización y aceptación de la premisa de que la innovación tecnológica genera nuevas fases del capitalismo; mito que, acorde a los intereses del sector financiero, se reproduce por los medios de comunicación y las grandes corporaciones, destacando así las bondades de la globalización que, desde esta óptica, estaría generando una nueva revolución científica industrial.

Sin embargo, para el sociólogo estadounidense James Petras esto significaría “(...) que sus innovaciones han producido un profundo efecto, estimulando nuevas inversiones productivas, una mayor utilización del capital y novedosas formas para incrementar la producción por capital invertido” (Petras, 2012:2). Lo que hasta ahora no ha sucedido. De hecho, para este autor ni siquiera la revolución científica de la segunda mitad del siglo pasado puede catalogarse como tal, toda vez que “no revolucionó la producción e incluso fracasó en sostener los niveles previos de productividad y fue incapaz de contrarrestar las tendencias de estancamiento capitalista existente desde la década del setenta” (Petras, 2012:3)

Así, para Petras es un mito que muchas de las transformaciones capitalistas hayan mejorado las condiciones de vida de la humanidad, sin embargo reconoce que detrás de dichas tendencias apologéticas se esconde una estrategia política que

(...) constituye un intento de colgar una glosa intelectual «tecnológica» a la expansión imperial del capitalismo euro-americano, según la cual, la fuerza

impulsora de lo que se apoda «globalización» serían las consecuencias «revolucionarias» de los sistemas electrónicos de información que operan a través de fronteras nacionales. (...) Dado que hemos sostenido que tal «revolución tecnológica» no ha ocurrido, por lo menos en cuanto afecte las fuerzas productivas, podemos concluir que los argumentos de una «economía global» y unas «corporaciones globales» constituyen términos vagos que velan las relaciones de poder en la economía global. (Petras, 2012:3-4)

A partir de allí se concluye entonces la inviabilidad de este tipo de argumentaciones defensoras *per se* de los grandes desarrollos tecnológicos en la sociedad globalizada por su generación de crecimiento económico y modernidad, siendo evidente que son “(...) los intereses y poderes económicos y militares los que moldean el uso y la aplicación de las tecnologías y no viceversa.” De hecho, hoy resulta indudable que, muy en contravía, el modelo capitalista en su fase neoliberal, en el que es más libre el capital que los ciudadanos, ha transformado y precarizado el trabajo, desmejorando las condiciones de vida de las mayorías y llevando a la economía global a una crisis de las que no ha podido reponerse desde comienzos de siglo. El caso de México, por ejemplo, es bastante dicente. La instauración del modelo neoliberal a finales del siglo pasado dejó en este país tasas anuales de crecimiento del PIB de tan solo 0,2% entre 1983 y 1989. Así mismo, la inversión fija bruta per cápita disminuyó cuatro puntos porcentuales en ese periodo y los salarios mínimos perdieron más del 70% de su poder adquisitivo. Paralelamente entre 1984 y 1996 casi 19 millones de mexicanos cayeron en la pobreza y la indigencia y la pérdida que significó para el PIB el desempleo acumulado entre 1983 y 2000 significó para el país 300.000 millones de dólares. Mateus y Brasset (2002), que aportan las anteriores cifras, señalan también que estas contrastan ampliamente con los resultados del modelo económico propio de la revolución mexicana, caracterizado, al contrario del neoliberalismo, por la regulación del comercio exterior y la existencia de un Estado más fuerte promotor del bienestar social. La diferencia es abismal:

(...) el producto interno bruto por habitante creció 340,4% entre 1935 y 1982, con una tasa promedio de 3,1% anual; la inversión fija bruta per cápita se expandió 1,022.1% entre 1941 y 1982, con una tasa promedio de 5,8% anual; y el poder

adquisitivo de los salarios mínimos se incrementó 96,9%. (Mateus y Brasset, 2002: 72)

Así pues, es evidente que aunque la globalización pretende insertar a las economías locales en los mercados internacionales a través, entre otros, de procesos de innovación tecnológica, teniendo como fin último el valor supremo del progreso/desarrollo, lo cierto es que lo único que ello está generando en América Latina son, en el mejor de los casos, procesos de *modernización sin modernidad*¹. Es decir, procesos de industrialización y tecnificación en la producción como resultado de la innovación científico-tecnológica, pero sin que ello se traduzca en una mejora de las condiciones de vida del grueso de la población producto del crecimiento económico; acceso a bienes y servicios para unos pocos privilegiados, pero una total ausencia de modelos de pensamiento racionales basados en el sentido de lo público y el ejercicio consciente y democrático de la ciudadanía.

Cultura, tecnología y patrimonio en un mundo globalizado

Resulta evidente entonces que la modernidad no ha logrado su proyecto en nuestro continente, habiendo en este en una suerte de mezcolanza entre los valores y prácticas modernas y las tradicionales. Siguiendo a Escobar diríamos que “la modernidad, por supuesto, no ha logrado la construcción de una realidad total, sino que ha llevado a cabo un proyecto totalizador orientado hacia la purificación de los órdenes —separación entre nosotros y ellos, naturaleza y cultura—, aunque inevitablemente sólo ha producido en el proceso híbridos de estos opuestos” (2003). En medio de esas tensiones no resueltas, el ideal de la modernidad y la realidad de la globalización han terminado por mercantilizar la cultura², volviéndola un objeto de consumo masivo, para cuyo

¹ La distinción entre modernidad y modernización constituye un debate no resuelto al interior de las ciencias sociales. En términos generales se entiende la modernidad como ideal de desarrollo opuesto a lo tradicional-arcaico; implica la consolidación de un cambio de pensamiento en el hombre, con unos valores y prácticas marcadas por la racionalidad y la armonía entre el ser humano y su entorno. Igualmente, significa la primacía de un sentido de lo público y lo colectivo donde la ciudadanía es sujeto de derechos. Por otra parte, la modernización es un proceso socio-económico de industrialización y tecnificación, producto del desarrollo de los modelos de producción durante las revoluciones científicas, mediante el cual, en teoría, se llega a la modernidad. Para un análisis más detallado al respecto que aborde la tensión entre ellas en América Latina, ver el trabajo de Londoño Rendón (2000).

² Dada la naturaleza de este trabajo no es posible desarrollar las hondas discusiones hechas desde diferentes disciplinas sobre este concepto, pues, dependiendo desde donde se aborde, cultura puede

entendimiento, como afirma Renán Vega Cantor, “se disocian los productos culturales de las condiciones materiales de producción y de los factores económicos y del hecho incontrovertible que el capitalismo se ha hecho dominante a escala mundial (Vega, 2007: 72). Para este autor, dicha separación – que por lo demás no es accidental- ha implicado “la creciente apropiación de las hasta entonces dadas por sentadas competencias culturales por formas de conocimiento experto asociadas al capital y a los aparatos administrativos del Estado” (2007), lo que implica a su vez la instrumentalización y la *racionalización del mundo/vida* en lo local por medio de técnicos e instituciones.

Por supuesto México no es ajeno a este fenómeno homogeneizante que, en medio de su hibridez, es a la vez discurso y realidad sociocultural. El antropólogo y etnólogo Guillermo Bonfill da cuenta de cómo esto se expresa en la materialidad de la cultura del país, cuando señala que:

En una sociedad como la mexicana, en la que ya no existen grupos culturalmente diferenciados que se mantengan aislados, autárquicos, el recuento de los objetos que componen la cultura material revelará, en todos los casos que una parte de ellos han sido hechos por “nosotros” (la pluralidad de individuos que se reconocen miembros presentes o pasados del grupo) y otra parte la constituyen objetos hechos por “otros”. Los objetos hechos por “nosotros” tienen, necesariamente, un *significado* que compartimos, porque son resultado simultáneo de nuestra actividad productiva (fabrilidad) y significancia (Bonfil, 1991:26). Esto ha llevado a que en los contextos locales, marcados aún por un fuerte arraigo en lo tradicional, los objetos den cuenta de una historia propia y ajena, interna y externa, tejiendo una urdimbre de la cultura mexicana que ha generado múltiples interpretaciones, identidades y significados para el individuo y para la sociedad. Es por ello que los pueblos constituyen patrimonios propios a partir de sus objetos y prácticas culturales, desarrollando búsquedas autonómicas a partir del reconocimiento de sus riquezas materiales e intangibles.

llegar a ser casi cualquier cosa. Sin embargo es de destacar a Nelly Richard cuando habla sobre los estudios culturales en América, señalando que estos están atravesados por las tensiones –siempre activas– entre lo simbólico y lo institucional, lo histórico y lo formal, lo antropológico y lo literario, lo ideológico y lo estético, lo académico-universitario y lo cotidiano, lo hegemónico y lo popular, la formalización de los sistemas de signos y la conciencia práctica de sus relaciones sociales (2005).

Como nos lo recuerda Bonfil, uno de los pensadores que invitado a la reflexión sobre la cultura y lo propio, ya no se trata de los anquilosados y estériles debates por definir qué es autóctono o ajeno, viejo o nuevo, sino de reconocer que:

(...) los cambios de la cultura autónoma y la cultura apropiada conforman el universo de la cultura propia (...). Sin cultura propia no existe una sociedad como unidad diferenciada. La continuidad histórica de una sociedad (un pueblo, una comunidad), es posible porque posee un núcleo de cultura propia, en torno al cual se organiza y se reinterpreta el universo de la cultura ajena (por impuesta o enajenada) (Bonfil, 1991: 51-53).

En síntesis, este autor nos propone abordar el concepto de patrimonio cultural en un sentido ampliado, que permita no sólo definir qué es cultura, más allá de la denominada cultura folclórica -como se denomina la afirmación de nacionalismos-; sino a partir del reconocimiento universal de que todos los pueblos tienen cultura, y parafraseándolo, también patrimonio.

En ese contexto cobra importancia la pregunta por cómo las comunidades locales, en el contexto globalizado, producen tecnología y se apropian de ella mediante los procesos de hibridación antes mencionados, y cómo a partir de allí se construye patrimonio, máxime cuando uno de los paradigmas del neoliberalismo y la modernidad es, como se mencionó antes, que la tecnología en sí misma es vehículo conductor de progreso y desarrollo. Resolver estas ambiciosas preguntas está más allá de los límites de este ensayo, sin embargo, sí es posible generar aquí algunas reflexiones que, profundizadas en posteriores trabajos investigativos, puedan contribuir a ello.

Para avanzar en ello es necesario retomar el concepto de cultura, que si bien es ambiguo puede entenderse, siguiendo la línea argumentativa de Bonfil, como el conjunto de símbolos, valores, actitudes, habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación y de organización sociales, y bienes materiales, que hacen posible la vida de una sociedad determinada y le permiten transformarse y reproducirse como tal, de una generación a las siguientes (1991:136). Esto no solo significa reconocer el gran potencial de las comunidades locales ni sus saberes y formas particulares de conocer y comunicar, sino también precisar que históricamente las culturas autóctonas de México han estado subordinadas a otras prácticas más

hegemónicas de la cultura, que pueden denominarse de consumo. A partir de allí este autor formula una serie de preguntas bastante pertinentes para nuestro contexto actual, que nos dan luces sobre el tema de la construcción social e histórica del patrimonio como representación material de nuestra cultura:

¿Por qué no modificar los términos y concebir a la cultura nacional, no como una cultura uniforme, sino como el espacio de fértil coexistencia de las diversas culturas que heredamos? ¿Por qué no postular que nuestra identidad nacional, la de mexicanos, no descansa en que todos hacemos, pensamos y sentimos lo mismo, sino en nuestra capacidad recíproca para aceptar la diversidad cultural y hacer de ella un recurso para todos en vez del obstáculo que resulta ser para los menos? (Bonfil, 1991: 131)

En ese mismo sentido, son útiles también los aportes del antropólogo Clifford Geertz, para quien el hombre está rodeado por redes de sentido que él mismo ha construido, siendo estas la cultura, por lo que su análisis no debe ser una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Siguiendo a Marx Weber, Geertz afirma que los seres humanos tenemos la capacidad de construir sistemas de significación para interpretar nuestras acciones, por lo que la cultura no es simplemente una entidad, una institución, o un proceso; sino el contexto mismo dentro del cual pueden describirse todos los fenómenos sociales en una comunidad dada de manera inteligible, es decir, densa (1973:20-27).

En todo caso, es preciso resaltar que, tal como sugiere Gilberto Giménez, la ciencia cultural en las perspectivas antropológicas y sociológicas se mueve dentro de dos perspectivas: “una que la entiende como símbolos objetivados bajo formas de prácticas rituales y objetos cotidianos, religiosos, artísticos, etcétera”, y otro como “formas simbólicas y estructuras mentales interiorizadas” (Gimenez, 1997). Es decir, existen formas objetivadas y formas interiorizadas de la cultura dialécticamente relacionadas entre sí, teniendo la cultura un componente material que da cuenta del conjunto de relaciones sociales existentes en torno a ella.

Todo lo anterior, para señalar que la materialidad de la cultura está ligada a factores como la capacidad de producir ciencia y tecnología en una comunidad determinada, siendo este proceso también social, pues es hecho por y para hombres, incidiendo

sobre ellos y su entorno natural. Ahora bien, adentrarse en discusiones en torno a la ciencia puede ser problemático si se tienen en cuenta únicamente los fines instrumentales que se le asignan en el capitalismo en el sentido de ser generadora y transmisora de progreso. Sin embargo, si se entienden los procesos científicotécnicos como sistemas, que son a su vez sociales y aprehensibles, es posible rastrear y recuperar para nuestro análisis la relación entre tecnología y cultura:

Al concebir la tecnología como sistema usamos un criterio de relación y de coherencia, no de relaciones lineales. Esta coherencia se expresa en los materiales de los objetos y procesos, en sus condiciones de elaboración, en sus efectos y en sus usos. El carácter de sistema permite poner en relación a los individuos y a los grupos entre ellos (productores, consumidores, participantes del intercambio), a los agentes (individuales o colectivos), a los materiales y medios disponibles, y a los fines a desarrollar (OEI, 2001: 44)

Este reconocimiento de la tecnología y la ciencia como sistemas y construcciones sociales resultan de gran importancia para el contexto de los países latinoamericanos, pues no toma en cuenta únicamente los outputs o productos del proceso, sino que incluye y da preponderancia a las personas, los objetos y los organismos vivientes que participan de ellos. Tan cercana y hasta difusa puede llegar a ser esta relación, que sería posible incluso, por esa vía de análisis, definir una sociedad por las relaciones que allí se establecen con los objetos tecnológicos.

En el abordaje de este tipo de cuestiones son sumamente útiles los Estudios sobre Ciencia, Tecnología y Sociedad –CTS-, línea de investigación interdisciplinar que empezó a definirse en la década de 1960 como campo independiente. Desde una perspectiva europea estos “se ocupan más de la ciencia que de la tecnología y pretenden describir los modos en que se produce ciencia, evidenciando los aspectos sociales, políticos y económicos que inciden en el conocimiento científico”. Por su parte, desde una óptica latinoamericana, se “hace mayor énfasis en las *consecuencias sociales del desarrollo tecnológico* que en el conocimiento científico en sí. Desde esta perspectiva se proponen abordar los aspectos valorativos y éticos de las prácticas de la innovación científico tecnológica y buscar los medios para afectar los procesos sociales que las respaldan” (CTS, 2010).

Eso sí, en uno y otro caso se observa que el debate de ciencia, tecnología y sociedad debe ser abordado desde una perspectiva multidisciplinar que posibilite procesos de cooperación e investigación entre varias ramas del conocimiento; reconociendo que la tecnología no debe ser estudiada como un conocimiento lineal, sino como un entramado de diversos actores y hechos. Así mismo, como lo sugiere Pinch, adoptar esta postura significa asumir “el tratamiento del conocimiento científico como una construcción social, lo que implica que no hay nada de especial en el conocimiento natural: es meramente uno entre un conjunto de culturas del conocimiento (incluyendo, por ejemplo, los sistemas de conocimiento pertenecientes a tribus “primitivas”)” (2008). Esta premisa parece elemental, pero es de mucho peso argumentativo si se tiene en cuenta que históricamente, bajo el paradigma positivista, se ha visto a las ciencias (blandas y duras) como procesos neutrales, que se construyen al margen de lo social y que no son permeados por elementos ideológicos; preposición que en sí misma, de hecho, está cargada de ideología³. A su vez, lo anterior significa superar la visión de la tecnología como algo meramente mecánico, pues como afirman Kranzberg y Pursell, es un hecho que todos los procesos y productos técnicos son el resultado de la imaginación creativa y de la capacidad manipulativa del esfuerzo humano. “La historia de cómo ha utilizado el hombre la tecnología en su conquista de su medio ambiente forma parte del gran drama de la lucha del hombre contra lo desconocido” (Kranzberg y Pursell, 1981: 58). En esa vía de análisis, las prácticas locales y las producciones tradicionales de las comunidades son parte de un ejercicio imaginativo que debe ser rescatado y valorado, más allá del consumo cultural, lo cual implica un compromiso académico y científico.

Reflexiones finales, el caso de Tlayacapan.

En medio de la globalización, la ciencia y la tecnología están, si bien no determinadas, al menos sí condicionadas por los intereses del capital y sus necesidades de expansión en nuevos mercados. Esto sucede bajo el amparo apologético de las principales comunidades científicas internacionales, y, a su vez, bajo la mirada estupefacta de sectores sociales alternativos que, ante las recurrentes crisis ambientales y el consumo

³ Para un análisis más detallado sobre este tema ver *La población, los recursos y la ideología de la ciencia*, del geógrafo británico David Harvey (2007).

desbordado de ordenadores y objetos tecnológicos desechables, ven amenazada la estabilidad y continuidad de la vida moderna.

Una crítica política de estos procesos posibilita situarlos al alcance de las comunidades y de los grupos humanos menos favorecidos, así como reconocer, valorar y visibilizar los conocimientos tradicionales locales, que coexisten con los globales en un proceso continuo de *glocalización*. Como sostiene el profesor colombiano Renán Vega Cantor, “la crítica a la Barbarie capitalista supone resaltar las implicaciones de una tecnociencia como alienante y deshumanizadora que le es estrictamente funcional a sus intereses de dominio y explotación, y, al mismo tiempo, reivindicar, como lo proponía Bertrand Russell, *una ciencia con conciencia* (Vega, 2007:17). Cualquier análisis de los procesos técnico-científicos en el ámbito de la gestión cultural y patrimonial en América Latina, debe apoyarse en ese espíritu crítico, sin caer, desde luego, en posturas anti-ciencia o tecnóforas.

El proceso globalizador y las continuas transformaciones que hace el capital para superar sus recurrentes periodos de crisis, llevan a las culturas locales a moverse entre lo local y lo global en una tensión que lleva, muchas veces, al sacrificio de las capacidades endógenas propias. No obstante, entender la cultura como la designación de los procesos de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social permite superar esos aparentes dualismos entre lo material y lo espiritual, lo económico y lo simbólico, o lo individual y lo colectivo (Canclini, 1999: 62) propios de este tipo de debates. Así, más que en binomios o yuxtaposiciones, avanzamos en el reconociendo de nuestro carácter heterogéneo y diverso como colectivo social, lo cual no es obstáculo sino potencialidad y riqueza.

Así sucede con las prácticas de alfarería de la comunidad de Tlayacapan. Esta actividad tiene una amplia trayectoria, que se mezcló con la tradición occidental. Es una tradición milenaria de carácter prehispánico y fue de las prácticas manufactureras más importantes de nuestros pueblos originarios; ya en el periodo colonial se desarrolló entre los indígenas y los criollos, lo que implica que este oficio se heredó en las estructuras familiares que se formaron después de la república hasta hoy. Actualmente esta actividad presenta diversas transformaciones en sus técnicas, tecnologías y en los objetos y artefactos que produce, llegando a veces a estar industrializado el proceso en

algunos estados aunque en la mayoría sigue siendo artesanal, lo que se observa en su belleza plástica y en la utilidad y comodidad de sus productos.

Siendo evidente lo complejo que resulta hablar de cultura desde una perspectiva científica en un país tan diverso como México, cabe resaltar que esta se reproduce en hábitos, muchos de los cuales pasan por aspectos técnicos, científicos y tecnológicos. Así, en el caso de las prácticas locales de las comunidades que trabajan la alfarería en México, a pesar de los obstáculos que tienen que enfrentar los artesanos, desde los pequeños hasta los grandes grupos, coinciden en que su “arte es importante porque es su costumbre, su tradición, su cultura”. Es decir hay un sentimiento de *pertenencia* al grupo ligado a esta práctica, pues a través de ella se da una apropiación de la cultura. Este proceso configura su *habitus*, el cual les posibilita desplazarse en el mismo campo, y satisfacer sus necesidades, la de los consumidores y las de las instituciones. De esta forma los artesanos desarrollan capacidades técnicas donde sus saberes y conocimientos se adecuan a sus realidades materiales y sociales.

Es por ello importante generar investigaciones que reconozcan la capacidad de producción de técnicas propias de las comunidades y caractericen sus transformaciones. Igualmente importante es identificar los riesgos que en ese contexto específico genera la globalización, al afectar tanto los oficios y las técnicas de producción, como la producción de objetos útiles para la vida social y sus formas de organización, así como los procesos sociales que de allí se derivan.

Bibliografía del ensayo

BONFIL Batalla Guillermo, (1991), *Pensar nuestra cultura: ensayos*, 1991, Editorial Patria, México.

BONFIL Batalla Guillermo, (2004), *Pensar nuestra cultura: Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados. PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL*

Pensar nuestra cultura . en:

http://www.ilam.org/ILAMDOC/sobi/Guillermo%20Bonfil_PensarnuestraculturaPat.pdf

CANTOR, Renan Vega, (2007), *Un Mundo Incierto: Un mundo para aprender y enseñar: las transformaciones mundiales y su incidencia en la enseñanza de las ciencias sociales*. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

GARCÍA Canclini, Néstor, (1999) *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires, Argentina. GEERTZ, Clifford, (1973) *La interpretación de las culturas*, Editorial Gedisa, S. A, Barcelona, España.

GIMENEZ, Gilberto. (1997) *Materiales para una teoría de las identidades sociales*, Frontera Norte, vol 9, México.

HARVEY David. (2007). *La población, los recursos y la ideología de la ciencia*, En: Espacios del capital, hacia una geografía crítica. Madrid: Akal. págs 51-80.

INFORME PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Programa CTS: Balance y Estado Documental Alrededor de Temas Estratégicos (Redes e Innovación, Medio Ambiente; Economía y Desarrollo; Cultura, Comunicación y Educación

KRANZBERG M., Pursell, C., (1981), *Historia de la tecnología: La técnica en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona.

LONDOÑO Rendón, Carlos Enrique. (2000), *Procesos de Modernización sin Modernidad en América Latina*, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín- Colombia.

MATEUS, Julián Ramiro & Brassat, David William, (2002), *La Globalización: sus efectos y bondades*, Economía y Desarrollo. Vol 1 N° 1, Fundación Universidad Autónoma de Colombia, págs 65-77.

MOCTEZUMA Yano, Patricia (2010) *La mujer en la alfarería de Tlayacapan, Morelos: retrospectiva etnográfica de un oficio*, Revista Pueblos y Fronteras Digital, vol. 6, núm. 9, junio-noviembre, pp. 223-246 Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México. en:<http://www.redalyc.org/pdf/906/90616141009.pdf>

MOCTEZUMA Yano, Patricia, (2010), *El oficio alfarero de Tlayacapan, Morelos: un legado familiar de saberes técnicos y organizativos*. Relaciones (Zamora) vol.31 no.121 Zamora ene. 2018 En: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292010000100008

ORGANIZACIÓN ESTADOS IBEROAMERICANOS (OEI) (2001) *Cuadernos para latinoamerica: ciencia, tecnología y sociedad*. En: Ciencia, Tecnología y Sociedad: una aproximación conceptual -

OEI www.oei.es/historico/ctsipanam/cp4elec.pdf

PETRAS, James, (2012), "La revolución informática, la globalización y otras fábulas imperialistas" consulta 4 de abril del 2017, en: <http://cedetrabajo.org/wp-content/uploads/2012/08/28-5.pdf>

PINCH. T. y Bijker, W. (1987), *La construcción social de hechos y artefactos: o acerca de cómo la sociología de la ciencia y la tecnología pueden beneficiarse mutuamente*, en Thomas, H. y Buch, A. (Coord.), *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

RICHARD Nelly, (2005) *Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana*. En libro: *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*.

