

1. La “artesanía tradicional”.

La artesanía "tradicional", antes de ser un objeto de mercado, es un objeto que sirve como soporte para la conservación y transmisión de la memoria. Es uno de tantos puntos de cristalización de un imaginario colectivo. Se dice de ellas que son predominantemente anónimas, “se realizan más en serie, dependen principalmente de la habilidad manual más que de la imaginación creativa, a menudo cumplen con una función práctica inmediata, tienden a ser muy repetitivas y a elaborarse colectivamente”.¹

Sin embargo, el cambio en la circunstancia histórica conlleva cambios en la manera de manifestarse de los seres. Esto es lo que ha ocurrido con la artesanía, que hoy ha dado un giro inesperado en cuanto a su concepción y usos.

No obstante, los “expertos” siguen tratando el tema con una simplicidad tal que minimiza su verdadera complejidad. La gran mayoría sigue trayendo al caso la eterna, pero obsoleta discusión entre “alta” y “baja” cultura, posicionando a la artesanía dentro del ámbito de la baja cultura y justificándola o dignificándola bajo el resguardo del papel de portadora de la tradición o de un arte moribundo.² Esto claro, valiéndose del lenguaje de lo políticamente correcto y enmarcándolo dentro de un aura de misticismo que le confiere dignidad y disimula la discriminación de la que aún es víctima la producción artesanal.

El problema es que, desde los inicios hasta el momento, comenzó a hablarse de la artesanía desde el discurso del “Arte”, propio de la tradición del discurso decimonónico occidental. Como lo expresa el historiador mexicano Miguel- León Portilla:

... Luego, durante mucho tiempo, se habló de “las bellas artes”, y después los conceptos cambiaron. Se desarrollaron así no pocas teorías estéticas, algunas muy complejas y sutiles. ¿Comprenden éstas el arte popular? Esta pregunta ha tenido diferentes respuestas; en tanto que unas lo niegan, otras se han dirigido a explicar qué se entiende por *arte popular*, como conjunto de creaciones del pueblo en que las antiguas tradiciones afloran en un sinnúmero de manifestaciones.³

O el arqueólogo mexicano Eduardo Matos Moctezuma, al hablar sobre el arte prehispánico:

¹ Bartra, Eli. *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*. UAM; FONCA. México, 2005. P. 17.

² Tal es el caso de autores como Eli Bartra, o de museos como el Museo de Artes Populares (MAP) en la ciudad de México.

³ León-Portilla, Miguel. “Arte popular, cultura e identidad”. En *Arte del pueblo, manos de dios. colección del Museo de Arte Popular*. Landucci. México, 2005. P. 41-44.

(...) debemos entender que los cánones occidentales acerca del arte no pueden aplicarse a un mundo que partió de otros parámetros para dar cabida a sus expresiones estéticas. Por eso, en otras ocasiones he dicho que para penetrar en el mundo prehispánico es necesario estar libre de pecado occidental... aunque es difícil despojarse de nuestro actual entorno cultural.⁴

En el caso de las artesanías deberían tomarse las mismas precauciones metodológicas: estar libre del pecado occidental. Pero lo cierto es que, a la fecha, la mera designación *arte popular* resulta indicativa puesto que denota realidades que, aparentemente, le son ya indisociables a esta práctica.

A éste respecto, concuerdo con el historiador y economista José Iturriaga cuando establece que “con objetividad, lo cierto es que sí hay diferencias que distinguen el arte popular, y sin embargo no lo remiten a un segundo plano”.⁵ Pero los rasgos que él enumera como más notorios del “arte popular”, como él lo llama, se corresponden más con lo que en el presente capítulo intento definir, para efectos prácticos, como “artesanía tradicional”.⁶ Estos son los siguientes:

1. Es tradicional: se transmite de generación en generación.
2. Suele ser comunitario o colectivo: pueblos enteros se dedican a la misma rama artesanal.
3. Por lo general es anónimo, y en consecuencia rara vez se encuentran piezas firmadas; algunos artistas populares consagrados o de fama sí firman sus obras.
4. Suele ser utilitario o cotidiano; son objetos con un fin práctico, y entre ellos se pueden incluir algunas piezas religiosas, pues las creencias del pueblo se expresan en la vida cotidiana.
5. Está determinado por el medio ambiente, pues se realiza con materiales naturales del entorno propio de cada población o región.⁷

Dichas cualidades se encuentran en un artículo que fue publicado en 2005 para el catálogo de la colección del Museo de Artes Populares. Estas características son similares a las que enumera Eli Bartra en la lista que cito al inicio. Ello denota que esta concepción de las artesanías sigue aún vigente y en conflicto con la de “arte popular”, a pesar de que sus lineamientos definitorios básicos, como veremos más adelante, fueron establecidos a principios del siglo XX por el Dr. Atl y otros artistas e intelectuales contemporáneos suyos.

⁴ Matos Moctezuma, Eduardo. “En la historia de México las expresiones artísticas entre los mexicas”. En *Arte del pueblo, manos de dios. colección del Museo de Arte Popular*. Landucci. México, 2005. P. 205.

⁵ Iturriaga N., José. “Características del arte popular”. En *Arte del pueblo, manos de dios. colección del Museo de Arte Popular*. Landucci. México, 2005. P. 97.

⁶ Actualmente los discursos sobre artesanía y arte popular nos llevan hacia una diferenciación de ambos términos y de los objetos que a ellos se relacionan estableciendo distinciones entre ellos que tienen más que ver con una problemática de relación entre el “arte popular” y el “arte culto”. Pero esta problemática no será objeto de discusión en el presente trabajo.

⁷ Iturriaga N., José. “Características del arte popular”. En *Arte del pueblo, manos de dios. colección del Museo de Arte Popular*. Landucci. México, 2005. P. 97.

Esto también a pesar de que, como veremos, ya no explica ni responde a las nuevas problemáticas y cuestionamientos que nos plantea hoy la artesanía.

La dificultad ha sido que el arte popular, al ser designado como tal, deja abierta una puerta para ampliar el número y tipo de prácticas que se generan en torno a dicha categoría. La artesanía forma parte de esa categoría. Ello justificaría, por ejemplo, el paso a la diferenciación entre “arte popular” y “Arte Popular”.

Es por ello que en el presente capítulo abordaremos la temática de la “artesanía tradicional”. Nos referiremos a ella de este modo para diferenciarla de la artesanía contemporánea, de la que hablaremos más adelante, y comprender de una mejor manera los cambios que se han operado en cuanto a la concepción de la artesanía y la problemática que la envuelve.

1.1 ¿Cómo llegamos a este concepto? Breve arqueología de la artesanía “tradicional” (dibujando el problema de la otredad).

1.1.1 El lugar de la artesanía en el discurso de la historia del arte.

Como ha sido establecido ya por algunos historiadores del arte como Hans Belting o Larry Shiner, el arte es un conjunto sistémico de ideas, prácticas e instituciones, producto de la creencia y validación de un sistema de representación del mundo muy particular: el decimonónico europeo, y que apenas cuenta con unos dos siglos de vida. Es decir que no siempre ha existido ni ha sido desde su origen como lo conocemos hoy.

En el presente apartado referiré brevemente dicha cuestión, con la finalidad de ubicar el lugar que ha quedado asignado a la artesanía frente al proceso de construcción de las Bellas Artes y las prácticas que se generaron en torno a ellas.

Como ya se mencionó, el arte es parte de la historia cultural de occidente. Es por esto que una gran diversidad de culturas fuera del polo occidental, a pesar de contar con prácticas ahora reconocidas como artísticas, no cuentan con la terminología propia del campo para designarlas, teorizar sobre ellas, o crear instituciones que las regulen. Éste es el caso de

Mesoamérica, una de las raíces del arte popular mexicano. Lo más cercano que se ha encontrado a un discurso artístico para este ámbito cultural es el término *toltecatl*, cuyo significado encontramos explicado en los Códices Matritenses, elaborados por el grupo de colaboradores indígenas del fraile Bernardino de Sahagún, y ciertamente ya bajo la influencia del pensamiento occidental:

Toltecatl: el que crea, discípulo, abundante, múltiple, inquieto.
El verdadero tolteca: capaz, se adiestra, es hábil; dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente.
El verdadero tolteca todo lo saca de su corazón;
obra con deleite, hace las cosas con alma, con tiento, obra como tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea;
arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten.⁸

Según Larry Shiner, profesor de filosofía, historia y artes visuales de la Universidad de Illinois, lo que él llama el “moderno sistema del arte”, junto con todas las nociones que éste implica, no cristalizó sino hasta finales del siglo XVIII, durante el periodo que va de 1750 a 1800⁹. Es este siglo en el que queda definitivamente separada la noción de artesano de la de artista, atribuyéndosele a cada uno y a sus producciones cualidades distintas y opuestas entre sí, aunque “la transformación en cada uno de los conceptos que componen las Bellas Artes y la emergencia de las nuevas instituciones del arte varía según la época, la geografía y el género”.¹⁰

De esta manera, mientras las artes conservaban su funcionalismo o su apego a la vida, es notoria la ausencia de instituciones que contribuyeron a la distinción de las obras de arte del resto de los productos culturales y a los artistas del resto de los productores. Estas instituciones son las academias, la historia del arte, los marchantes, las subastas, los museos, la crítica, los derechos de autor, entre otras. Pero para llegar a ello hizo falta que se constituyera sólidamente la categoría de “Bellas Artes”.

Esta categoría que estaba por construirse, para lograr la aceptación y el éxito, debía estar basada en un término identificatorio que agrupara a un conjunto limitado de artes. Que unificara dentro de éste mismo conjunto a las artes visuales, la música y la literatura y que lo distinguiera de otros rubros, como el de las ciencias o el de las artes aplicadas, por ejemplo. Esta distinción era hecha recurriendo a cuatro principios: los del *genio* y la

⁸ Citado por Miguel-León Portilla en “Arte popular, cultura e identidad”. En *Arte del pueblo, manos de dios. colección del Museo de Arte Popular*. Landucci. México, 2005. P. 44.

⁹ Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós. Barcelona, 2004 [2001]. P. 72.

¹⁰ Ídem. P. 32-33.

imaginación, que se referían a la producción de obras de arte; y a los del *gusto* y al del *placer versus la utilidad*, que hacían referencia al objeto y a la manera en que éste se percibía de acuerdo a su naturaleza. Así, con todas estas cualidades, el conjunto de las Bellas Artes tendría la solidez para servir como fundamento para el discurso que se construiría sobre el Arte.¹¹

Este último principio, el de la utilidad versus el placer, jugó un papel fundamental para la separación entre *Bellas Artes* y *artes mecánicas*. Esto porque durante el siglo XVIII el placer comenzó a verse como algo opuesto a la utilidad y, de igual forma, se empezó a emparentar al placer con la refinación y a asociarse éste con el *buen gusto*.¹²

Ahora bien, en el siglo XVIII, específicamente en 1735¹³, Alexander Baumgarten rescató y reinterpreto el término “estética”. Éste viene del griego *aestesis* y siguiendo su sentido etimológico, hace referencia a la experiencia sensorial de la percepción. No obstante, en combinación con las ideas del placer refinado y del buen gusto, la idea original de lo estético planteada por Baumgarten se transformó en lo que Shiner llama la “moderna idea de lo estético”. Esta idea contiene en sí tres elementos principales que parten de la idea antigua del gusto:

1) El placer de lo ordinario producido por la belleza se desarrolló hasta formar un tipo especial de placer refinado e intelectualizado; 2) La idea de un enjuiciamiento no prejuiciado se convirtió en el ideal de una contemplación desinteresada, y 3) la preocupación por la belleza fue desplazada por lo sublime y en última instancia por la idea de una obra de arte autoconsistente, autónoma, pensada como creación.¹⁴

Esto poco a poco va cuajando en el imaginario decimonónico hasta que finalmente se vuelca toda la importancia del placer estético sobre los objetos.

Más adelante, en el discurso preliminar de la *Encyclopédie*, escrito por el filósofo y matemático Jean le Rond D’Alembert para justificar esta nueva agrupación del conocimiento, se agrega a las Bellas Artes la cualidad de ser producto del genio inventivo y pertenecer así a la facultad de la imaginación (en el sentido kantiano del término). La aparición del término en la *Encyclopédie* y en otras publicaciones como diccionarios, contribuyó a la divulgación y aceptación del término y a que se insertara dentro del uso

¹¹ Ídem. P. 125-127.

¹² Ídem. P. 127.

¹³ Ídem. P. 190.

¹⁴ Ídem. P. 200.

común en las discusiones sobre las artes en Europa, quedando finalmente establecido a finales del siglo XVIII.¹⁵

Esto funciona muy bien aplicado a la idea de autor para construir la idea del artista genio. No obstante, para el caso de la artesanía contribuye, por el contrario, a marginar aún más a su productor, ya anónimo de por sí. Es así como se consagra al productor de los objetos propios de las Bellas Artes como “artista”.

Ahora bien, para lo que nos incumbe, hace falta resaltar que la separación entre el artista y el artesano y la de la “moderna idea de lo estético” en oposición a la utilidad aparecen desde un inicio involucradas en la construcción de la categoría de las *Bellas Artes*. Es así que, una vez codificado el nuevo sistema del arte y asentado sobre la idea de las bellas artes en oposición a las artes aplicadas y los oficios, quedan separados los objetos de Arte y las artesanías y el artista del artesano:

(...) las artesanías y oficios quedaron como fuente de un placer meramente sensorial y utilitario, mientras que las bellas artes pasaron a ser objeto de un placer más elevado de tipo contemplativo. Esto quedaba ya planteado por la tendencia de las clases educadas a mantenerse alejadas de la cultura popular y a estigmatizarla, como si en ella sólo hubiese lugar para la “mera” recreación, por contraste con los placeres –mucho más refinados- de la imaginación.¹⁶

Finalmente, como producto de esta nueva construcción y para afianzarla en sí misma como una categoría diferente y superior a otras, se crearon diversas instituciones. En palabras de Shiner,

[e]stas instituciones encarnaban la nueva oposición establecida entre arte y artesanía al proporcionar espacios en los que tanto la poesía, la pintura como la música instrumental podían ser objeto de experiencia y análisis con independencia de sus funciones sociales tradicionales.¹⁷

Esto indica el surgimiento de las prácticas en torno a la categoría de las Bellas Artes. Ellas contribuían a su diferenciación de otros objetos y a la especialización y mejora de las condiciones sociales de los marchantes de arte, constituyéndose así el mercado de arte. De esta manera, el paso de “arte” a “Arte”, con mayúscula, tiene que ver también con cuestiones económicas y de estatus social.

¹⁵ Ídem. P. 131.

¹⁶ Ídem. P. 200.

¹⁷ Ídem. P. 134.

De la mano del surgimiento de las instituciones especializadas de las Bellas Artes y del mercado, se da también la formación de un nuevo público instruido en la apreciación de sus manifestaciones. Una de las características principales de dicho público era la posesión de un considerablemente amplio capital, tanto escolar como económico. Esto, principalmente, es lo que constituye la división entre alta y baja cultura, dejando a las clases bajas la posesión de la denominada “cultura popular”.¹⁸ Vemos entonces que:

La categoría de arte y su criterio de placer refinado y juicio fundado no era una construcción puramente intelectual, como tampoco la simple expresión de una división social existente, sino que era parte de un esfuerzo dirigido a instituir una nueva distinción que era al mismo tiempo social y cultural. En este elevado nivel cultural, nobles y burgueses podían compartir el mismo contexto como público de las bellas artes, y al mismo tiempo rechazar las frívolas diversiones de los ricos o de los individuos de alta alcurnia así como los vulgares pasatiempos del populacho.¹⁹

De manera que se convierte la categoría de las Bellas Artes en un signo de refinamiento y distinción social, dejando en el sitio opuesto a las “artes populares”.

Esto queda remarcado con la apertura de las Academias, que benefician la especialización e incrementan el estatus y prestigio del artista, en detrimento del estatus y prestigio del artesano, pues en ellas los que se constituirán como artistas, aprenderán a seguir el ideal de belleza alejándose de caer en la pura mecánica. Aunado a ello, de nuevo, el crecimiento y la especialización a la que lleva el mercado del arte multiplica los productos, pero también da un valor especial a la firma del artista, pues se convierte ésta en signo de calidad y de estatus para los *connoisseurs* que compran la obra.²⁰

Finalmente, a nivel discursivo a los objetos del Arte se le confieran los “atributos poéticos” y a los de la artesanía los “atributos mecánicos”, encasillando desde entonces al trabajo artesanal como un trabajo que implica más destreza técnica que creativa.²¹ Así, tenemos entonces que:

La idea de la libertad del artista por contraste con la dependencia del artesano está en la base del resto de las cualidades ideales adscritas a los artistas: libertad con relación a la imitación de los modelos originales (originalidad), libertad con respecto a los dictados de la razón y la regla (inspiración), libertad con respecto a las restricciones de la fantasía (imaginación), libertad con relación a la imitación exacta de la naturaleza (creación).²²

¹⁸ Ídem. P. 140-143.

¹⁹ Ídem. P. 146.

²⁰ Ídem. P. 153-154.

²¹ Ídem. P. 164.

²² Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós. Barcelona, 2004 [2001]. P. 165.

Así, como se mencionaba, vemos que fueron diversos los factores determinantes que condujeron a una mayor especialización y a la separación no sólo semántica sino también práctica del “artista” y el “artesano”, y del Arte con mayúscula y la artesanía.

En suma, la creación de instituciones especializadas; la instrucción específica de un público; la constitución de un mercado para los objetos de las Bellas Artes y su consumo, se confabuló para construir el objeto de las Bellas Artes.

Ahora bien, mientras durante el siglo XVIII se transformó la idea funcional y cotidiana del arte en esta contraposición entre Bellas Artes y artesanías, durante el siglo XIX terminó de construirse la idea de Arte como “un reino independiente y privilegiado del espíritu, la verdad y la creatividad”.²³ De igual forma, al artista, ya separado del artesano, se le santificó como una de las más altas formas de espiritualidad humana, bajo la figura del genio. De esta manera, la imagen y el estatus del artista y la recién consolidada categoría de las Bellas Artes alcanzaron nuevas cotas de altura en el siglo XIX²⁴. Todo ello cuajó en combinación también con la nueva idea de la “Estética”, concebida entonces como una forma especial de contemplación, en el gusto refinado y en un tipo de experiencia superior a la producida por la ciencia y la moral y que además era propia únicamente de una élite cultural.²⁵

Así vemos, en resumidas cuentas, cómo se construyó la idea de Arte y, como residuo de esta nueva red conceptual, la de “arte popular”. En el siguiente apartado hablaremos sobre el lugar dado al indígena desde el orden impuesto por los conquistadores. Esto nos servirá más adelante para ponerlo en resonancia con lo que se acaba de discutir para llegar a una idea más clara sobre el lugar en que se colocó a la artesanía y entender más adelante por qué en tanto que arte, el arte popular deja abierta la posibilidad a nuevas prácticas.

1.1.2 El lugar del indígena en las políticas nacionalistas: de la Reforma a la Revolución de 1910.

El indio queda plasmado en distintas formas según sea el grupo que solicita su ayuda. Está entregado al otro, a su merced. Lo aderezan desde fuera, desde fuera lo arreglan, lo presentan, le hacen decir discursos y representar papeles.
Luis Villorio, citado por E. Florescano en *Etnia, estado y nación*.

²³ Ídem. Pág. 257.

²⁴ Ídem. Pág. 282.

²⁵ Ídem. Pág. 257.

Lo que nos preocupa en el presente apartado es ubicar el lugar en que se posicionó al indígena dentro de las políticas nacionalistas implementadas por los grupos en el poder a partir de la expedición de las Leyes de Reforma en 1859 y 1860. Esto porque, aunque los ideales nacionalistas y el despertar de una conciencia de identidad nacional encuentran sus orígenes poco antes de la guerra de Independencia, el primer intento por darles forma e implementarlas se dio con la creación de la República Federal en 1824, a unos pocos años de su consumación. Este fue el primer proyecto de Estado-nación que se instauró en México.²⁶

De acuerdo al historiador Enrique Florescano dicho esfuerzo “significó el nacimiento de un nuevo proyecto histórico, establecer un Estado-nación asentado en un pacto federal entre las regiones, fundado en la soberanía del pueblo y apoyado en un régimen representativo”.²⁷

Esto implicaba que, de acuerdo a la definición de nación de Ernest Gellner, los habitantes de la Nueva España, ahora habitantes del ya independiente territorio mexicano, reconocieran “mutua y firmemente ciertos deberes y derechos en virtud de su común calidad de miembros” y es precisamente “ese reconocimiento del prójimo como individuo de su clase lo que los convierte en nación (...) no los demás atributos comunes, cualesquiera que puedan ser”.²⁸ De esto se desprende que la nacionalidad no es una característica innata, sino el producto de un proceso de aprendizaje socio-cultural y de formación de hábitos.

El proyecto resultó ser sumamente ambicioso: pretendía homogeneizar el vasto territorio mexicano, tanto geográfica como culturalmente, rompiendo con trescientos años de tradición de organización política virreinal y de dominación eclesiástica. En palabras de Enrique Florescano:

El estado que surgió de la guerra de liberación nacional abrió un horizonte al proyectismo político. Al fundarse el estado se creó simultáneamente un sujeto nuevo de la narración histórica: el país integrado por todas sus partes. Por primera vez, en lugar de un virreinato fragmentado internamente y gobernado por poderes extraños, los mexicanos consideraron el territorio, las diferentes regiones que lo formaban, su diversa población y sus contradictorios pasados como una entidad unitaria. Independientemente de las divisiones y contradicciones internas, el estado fue contemplado como

²⁶ Florescano, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. Taurus. México, 2006 [2005]. P. 149.

²⁷ Ídem. P. 149.

²⁸ Citado por Enrique Florescano en *Etnia, estado y nación. Ensayo sobre las identidades colectivas de México*. Taurus. México, 2004 [2001]. P. 15.

una entidad territorial, social y política que tenía un origen, un desarrollo en el tiempo y un futuro comunes. Esta entidad que integraba en sí misma los diversos sectores de la nación se convirtió en el nuevo sujeto de la historia, y su aparición modificó la idea del pasado y la concepción de la nación.²⁹

Sin embargo, pese a sus buenas intenciones, el proyecto no tomaba en consideración la realidad política que entonces se vivía, pues la naturaleza teórica del estado-nación tiende a homogeneizar la diversidad social mediante una legislación general, una administración central y un poder único en vez de aceptarla: “la primera exigencia del estado-nación es entonces desaparecer la sociedad heterogénea y destruir los “cuerpos”, “culturas diferenciadas”, “etnias” y “nacionalidades””³⁰. Esto cambió una vez más la forma de vida de las etnias indígenas, casi tan radicalmente como lo hizo la conquista española.

Por un lado, se reafirmó la idea de que el único modo en que el indígena podría integrarse a la sociedad y dejar de ser un factor de atraso, era occidentalizándolo³¹, de manera que el nuevo gobierno, en 1828, otorgó la completa ciudadanía a los indígenas³², posicionándolos como iguales al resto de los ciudadanos, con las mismas obligaciones y derechos. Por otro lado, después de la Guerra de Reforma, en la reinterpretación del pasado de las élites políticas, se renegó de la Colonia y la influencia de los conquistadores y posicionó el origen de la nación en el remoto pasado prehispánico. Además bajo la influencia de las ideas ilustradas, modificaron por completo la estructura política que había dado estabilidad a la Nueva España por casi 300 años y propusieron la creación de un país prácticamente nuevo. Esto “dio a los gobiernos surgidos de la Independencia legitimidad ante los grupos nativos y mestizos, dotó a la nación de un pasado remoto y alentó las ensoñaciones míticas que acariciaban amplios sectores de la población”³³. Permitió también imaginarse a la nueva nación como una entidad libre de lo europeo y con la posibilidad de realizar el proyecto histórico interrumpido por la conquista española.

Es así como la generación de la Reforma ubica el origen de la nación en el “grito de Dolores” y el pronunciamiento de Hidalgo que se convirtió en el padre y precursor de la patria liberal. Aún más, la naturaleza laica del estado en conjunto con la devoción hacia la

²⁹ Florescano, Enrique. *Memoria indígena*. Taurus. México, 2006 [2005]. P. 247.

³⁰ Ídem. P. 278.

³¹ Ídem. P. 253.

³² Ídem. P. 307.

³³ Florescano, Enrique. *Etnia, estado y nación. Ensayo sobre las identidades colectivas de México*. Taurus. México, 2004. P. 286

patria, llevó a la sustitución de la religión de la Iglesia Católica –tan arraigada en las tradiciones indígenas– por la “religión civil” del Estado.

Finalmente, dado su origen, la patria no sería ni criolla ni indígena, sino mestiza, claro símbolo de la unidad del país bajo una misma identidad. Como resultado de esta ideología naciente, abolieron mediante la ley las distinciones étnicas y de clase, y apostaron por el mestizaje como rasgo principal de la mexicanidad.

Todas estas políticas y medidas tomadas por los dirigentes reformistas lejos de beneficiar a los indios, agudizó las diferencias entre ellos y otros grupos sociales y los grupos indígenas quedaron aún más rezagados y cada vez más lejos de ser entendidos. Por ejemplo, la laicidad propia del estado trajo como consecuencia una fuerte crítica a la “superstición” indígena, de manera que, paradójicamente, para la gran mayoría los escasos progresos de los indios seguían siendo obra de la acción civilizadora, antes de España y ahora saldrían del atraso gracias a su inclusión a la nación Mexicana.

Otras ideas que en la época estaban vigentes sobre el motivo del atraso de los indígenas, además de profesar una “religión bárbara”, eran su sistema comunista de la propiedad de la tierra; el maltrato que les dieron los españoles; la falta de una religión ilustrada y al paternalismo de las Leyes de Indias que sumergió “a los indios en una infancia perpetua”.³⁴ Se creía también que, como lo expresó Francisco Pimentel, “mientras que los naturales guarden el estado que hoy tienen, México no puede aspirar al rango de *nación*, propiamente dicha. Nación es una reunión de hombres que profesan creencias comunes, que están dominados por una misma idea, y tienden a un mismo fin”.³⁵

De esta manera, el proyecto de nación no se interrumpió y con la misma ingenuidad con que se asumió su efectividad, se creyó que la Constitución bastaría para hacer efectivos los ideales liberales tomados de experiencias ajenas y se lanzaron a perseguir metas ideales ubicadas en el futuro.³⁶ Sin embargo, sin un entendimiento real de la verdadera situación del país y cada una de las distintas etnias que se intentaban aculturizar, los grupos indígenas quedan aún más rezagados y cada vez más lejos de ser entendidos. Un claro ejemplo de

³⁴ Citado por Enrique Florescano en Ídem. P. 318.

³⁵ Ídem. P. 318-319.

³⁶ Florescano, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. Taurus. México, 2006 [2005]. P. 289-290.

esto es la promulgación de la Ley Lerdo en junio de 1856³⁷, que se centraba en la visión de que las tierras comunales, sustento material de los pueblos indígenas, eran una de las causas de su atraso. De manera que uno de sus efectos inmediatos fue empobrecer aún más la vida de los pueblos que dependían de éste tipo de propiedad.

A grandes rasgos esta era la forma de pensar mientras se reorganizaba al país y si luchaba por cohesionar una identidad. Esto como resultado de la guerra de Independencia, que puso a México al nivel legal de otros estados, pues se hizo evidente su atraso en relación con Europa. Posteriormente, también como consecuencia de la lucha de Independencia, durante el Porfiriato, los objetivos primordiales eran industrializar al país poniéndolo en al nivel de Europa. Y fue esta confrontación la que originó en parte las políticas de progreso, industrialización y cosmopolitismo que caracterizaron la política de Porfirio Díaz.³⁸

Por otro lado, el siglo XIX es el momento de construcción de los grandes discursos, entre ellos el de la Historia, con mayúsculas, y el del nacionalismo. Por ello, al igual que los estados europeos, además del desarrollo industrial y comercial, México requería de una Historia sólida, que lo arraigara en un origen antiguo y le diera peso y renombre como nación. Esta necesidad da pie a la revalorización e investigación del pasado prehispánico por parte de los mexicanos³⁹, pues ello permitiría equiparar a Mesoamérica con la antigua Grecia y la Roma Imperial: las bases del desarrollo histórico y cultural europeos. Es entonces como el Porfiriato nos remite al primer intento de crear un “arte nacional” en México. Con este objetivo toma al indígena arqueológico como ícono para enaltecer la “grandeza del pasado mexicano”. Así comienza en México la valoración del indígena arqueológico, como se acaba de mencionar, y no del contemporáneo, pues las ideas sobre éste como factor de atraso y obstáculo para alcanzar la tan anhelada “modernidad mexicana” seguían vigentes.

Finalmente, al término de la Revolución la historia cambia un poco. Al ser los indígenas y, en general, las clases populares los actores principales, se les toma en consideración por parte de las élites gobernantes y de los intelectuales de manera un tanto

³⁷ Florescano, Enrique. *Etnia, estado y nación. Ensayo sobre las identidades colectivas de México*. Taurus. México, 2004. P. 317

³⁸ Florescano, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. Taurus. México, 2006 [2005]. P.198-199.

³⁹ Ídem. P. 200-202.

distinta. Si bien la culminación del movimiento revolucionario de 1910 trajo consigo ánimos de renovación, modernización y reconstrucción del país, también puso en evidencia su división y la multiplicidad de sectores identitarios compartiendo “un mismo territorio”. Sin embargo, la institucionalización de los ideales Revolucionarios y la propuesta cultural posrevolucionaria fueron estrategia suficiente para recuperar la legitimidad política perdida con la guerra revolucionaria. Así se hizo posible proyectar una imagen de totalidad cohesionada y fraguar un imaginario de unidad.⁴⁰ La Revolución convirtió el encuentro con las raíces indígenas en algo emotivo y al pasado indígena en fuente de inspiración. Dicho de otro modo:

Bajo la influencia del movimiento revolucionario y de las nuevas tendencias de la antropología mundial renacieron las instituciones que tuvieron a su cargo la política indigenista. En contraste con el indigenismo histórico que caracterizó a la política porfirista, el indigenismo revolucionario se comprometió con el indio vivo y se propuso modificar su situación presente, al mismo tiempo que convirtió su pasado en fundamento del nacionalismo.⁴¹

De manera que, como asevera Francisco Reyes Palma: “Quizás el efecto integrador más profundo desembocó en el ejercicio de una política de alta cultura tan flexible e inclusiva que fusionó componentes de la cultura popular como parte de su proyecto”.⁴² Es así como, al término de la Revolución, con la subsecuente consolidación gubernamental y su programa cultural se construye el género “arte popular” arraigándose en el imaginario colectivo. Esta categoría aún se mantiene vigente en el imaginario contemporáneo, y de su mano viene la idea de que el arte popular incorpora una esencia de “lo mexicano”. Esto fue posible porque las características asociadas a dicho grupo de objetos los vinculaban a ciertos valores históricos, estéticos y sociales que cargaron a esta nueva categoría de un sentido acorde a los procesos culturales y sociales del momento.⁴³

Por otro lado, en palabras de Enrique Florescano

⁴⁰ Palma, Reyes Francisco. “Otras modernidades, otros modernismos” en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo III. Esther Acevedo Coord. P. 18.

⁴¹ Florescano, Enrique. *Etnia, estado y nación. Ensayo sobre las identidades colectivas de México*. Taurus. México, 2004. P.293.

⁴² Palma, Reyes Francisco. “Otras modernidades, otros modernismos” en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo III. Esther Acevedo Coord. P. 18.

⁴³ Cordero, Karen. “La invención del arte popular y la construcción d la cultura visual moderna en México” en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo III. Esther Acevedo Coord. P. 69

[e]l rostro indígena que brotó de la Revolución atrajo la atención de numerosos artistas, intelectuales e instituciones académicas de distintas partes del mundo. Diversas instituciones norteamericanas emprendieron por primera vez el estudio de la arqueología y la etnografía mexicanas y le otorgaron un rango comparable al de la antigüedad clásica.⁴⁴

Esto fue motivo para que las tradiciones y las artes populares se reprodujeran como los rasgos emblemáticos de la nacionalidad mexicana. Desde 1919 distintos actores promovieron investigaciones para conocer, preservar y apoyar las artesanías. Entonces México estaba en la mira por su cultura, pero finalizada la guerra de Revolución su imagen quedó mancillada y sobresalía en el panorama mundial por la violencia exhibida en las imágenes que circularon. Así, otra de las preocupaciones, además de cohesionar una identidad nacional, fue cambiar esta imagen de barbarismo por la de un México civilizado, culto y pacífico: prolífero para la inversión extranjera.

Así fue que, aprovechando esta atención y como parte de las soluciones del Estado, Roberto Montenegro y Jorge Enciso organizaron en 1921, con motivo del aniversario de consumación de la Independencia, una exposición de artesanías que tuvo repercusiones culturales y económicas, puesto que con esta revalorización artística y estética de la artesanía se buscaba limpiar la imagen del México salvaje para atraer la inversión extranjera. Paralelamente a ello se inició un proceso de comercialización internacional de la misma.⁴⁵ Así lo vemos en el catálogo sobre las artes populares que el Dr. Atl (Gerardo Murillo) publica con el apoyo de la SEP y de la Secretaría de Relaciones Exteriores:

Contrastan con estas virtudes las manifestaciones políticas y sociales de este pueblo, tumultuosas, desordenadas y violentas.

Cuando se observa a los silenciosos y hábiles tejedores de sarapes en Tlaxcala, o a los fabricantes de vasijas en el estado de México, dedicados con grande amor a su trabajo; cuando se les contempla en el recogimiento de sus labores, ordenados y atentos, humildes y risueños, se les creería incapaces de abandonar sus pequeños talleres, y parecería imposible que aquellos hombres, modestos y tranquilos, pudiesen lanzarse a los más violentos excesos engendrados por pasiones políticas, por deseos de venganza o por ambiciones de mejoramiento.⁴⁶

Ellos habían vuelto al antiguo trabajo con la conciencia tranquila.

[¿]Es acaso este un fenómeno extraño?

[¿]No fueron así también las gentes de Pisa y de Pistoia, las de Orvieto y Luca —todas aquellas gentes de Italia que dividieron su vida entre los trabajos del arte, las terribles venganzas personales y las sangrientas luchas intestinas?

⁴⁴ Florescano, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. Taurus. México, 2006 [2005]. P. 292.

⁴⁵ Cordero, Karen. “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México” en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo III. Esther Acevedo Coord. P. 78.

⁴⁶ Dr. Atl. *Las artes populares en México*. México. 1921. P. 16.

Ambos tipos de hombres poseen ese extraño quietismo que inmoviliza a los sensuales, a los pasionales, a los artistas durante la ejecución de una obra de arte, y el dinamismo animal que los empuja a la venganza y a la lucha. Ambos llevan un ardimiento sin el cual no es posible la obra de arte.

Temperamento esencialmente artista el del pueblo de México, sus manifestaciones son potentes y multiformes.⁴⁷

Su publicación, además, constituyó el primer rescate de esta tradición y significó el posicionamiento de las artes populares como símbolo nacional.

No obstante, la inclusión de su estética en los programas oficiales y de las Bellas Artes no se empató con una reivindicación de los grupos campesinos, indígenas ni artesanos, ni con sus formas de vida tradicionales.⁴⁸ Por el contrario, se insistió en la aculturación y occidentalización de las etnias para integrarlas a la nación, pues el indígena seguía viéndose como un obstáculo para el progreso, como queda plasmado en un editorial del periódico “El Nacional” publicado en 1934:

El mexicano, hombre de la calle, hombre del campo, de la ciudad y del mar en las latitudes donde la civilización occidental se desarrolla, hombre de 1934, es un elemento social en oposición ideológica con el indio de México, de cultura atrasada, carne de tribu, carne de ínfimo cacicazgo, carne de hacienda y de cañón, pero que no puede ser carne de república moderna. Por lo mismo, la oposición ideológica entre mexicano e indio, que nada tiene que ver con las llamadas “razas”, sino con el pensamiento, con la técnica, con las costumbres, con el patrón de vida, es el contraste entre las urgencias del presente y las exigencias del porvenir, por un lado, y las interesantes, profundas y duras realidades de ayer. Es el contraste entre el México de nombre y el México como realidad sociológica e histórica.⁴⁹

El indigenismo se plasmó en la retórica del Estado, pero no encontró equivalente en sus acciones. La no aceptación del otro y los esfuerzos por eliminar la diferencia seguían vigentes, como lo expresa en esta cita Manuel Gamio, en su libro *Forjando Patria (Pro-nacionalismo)* de 1916: “Cuando la clase media y la indígena tengan un mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo”.⁵⁰

Así, no obstante el terrible cáncer que parecía el indígena para el desarrollo del país, su arte sirvió muy bien a los objetivos culturales, económicos y políticos del Estado: se vio en el arte popular una manera de redimir a México en el panorama mundial y atraer la

⁴⁷ Ídem. P. 17.

⁴⁸ Cordero, Karen. “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”. en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo III. Esther Acevedo Coord. P. 74.

⁴⁹ Citado por Renato González Mello en “El régimen visual y el fin de la revolución” p. 296

⁵⁰ Ídem. P. 70.

inversión extranjera y el turismo. Éste es el tema que nos concierne en el siguiente apartado: la manera en que se construye el arte popular como categoría como respuesta a problemas políticos y culturales.

1.1.3 La atmósfera posrevolucionaria: el momento de construcción del "arte popular" y de "lo mexicano".

A pesar de lo aparente, la Revolución no alumbró la idea de nación ni el sentimiento de nacionalidad. Estos son proyectos que nacieron con la República y buscaron consolidación a lo largo del siglo XIX. Las ideas ilustradas que Porfirio Díaz importó a México se arraigaron profundamente en el imaginario simbólico de la clase media gracias a Justo Sierra y su idea de la escuela como “el embrión de la nación (...), el gran laboratorio del patriotismo y de las virtudes cívicas”.⁵¹ La escuela, los profesores y la ideología liberal son en gran medida responsables de la creación de los imaginarios nacionales que aparecieron hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX.⁵²

De lo que sí se puede atribuir responsabilidad a la lucha armada de 1910 y sus consecuencias sociopolíticas es de ser las modeladoras de lo que más tarde se conocería como nacionalismo mexicano⁵³. Esto gracias a la idea de que la Revolución fue un movimiento campesino y popular. Ello se tradujo en la revaloración del pasado indígena y de sus protagonistas contemporáneos, y sus tierras y tradiciones se consagraron como íconos de dicho nacionalismo “que hizo su aparición explosiva en la década de 1920”.⁵⁴

Igualmente, el Estado que nació de la guerra revolucionaria y legitimado por la Constitución de 1917, inició comprometido con las demandas agrarias, los derechos laborales y las exigencias democratizadoras⁵⁵. Esto aunado al periodismo gráfico, la fotografía y el cine, que hicieron de la lucha armada el centro de su atención, ayudó a la distribución de sus imágenes difundiendo dentro y fuera del país “lo popular” y posicionándolo como la imagen oficial del México nuevo que nació con la Revolución:

⁵¹ Citado en: Florescano, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. Taurus. México, 2006 [2005]. P. 255.

⁵² Florescano, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. Taurus. México, 2006 [2005]. P. 255.

⁵³ Ídem. P. 267.

⁵⁴ Ídem. P. 373.

⁵⁵ Ídem. P. 347.

... las fotografías del día recogieron esas imágenes en cientos de miles de personas, y las fotografías pasaron a ser parte del ceremonial memorioso del pueblo: retablos caseros, reliquias personales conservadas con celo, imágenes sagradas que obraban el milagro de revivir acontecimientos y personajes admirados.⁵⁶

La Revolución entonces tomó el reto de redimir la condición miserable del indígena. Como proyecto político se propuso borrar la imagen de un México dividido en dos, uno mestizo y viable, y el otro indígena y atrasado, acabando con la escisión interna: pretendió construir una patria común, compartida por todos sus miembros.⁵⁷ Fue entonces que el proyecto se refugió bajo la bandera del mestizaje. Se formularon dos tesis principales sobre cómo resolver su situación. Primero el antropólogo Manuel Gamio, desde 1916, propuso incorporar al indígena al proyecto de nación: europeizarlo lentamente a la vez que se indigenizaba a México. Poco más tarde, el también antropólogo Moisés Sáenz se postuló en contra de dicha teoría y propuso su tesis integralista que se centraba no en integrar al indio, sino a México como nación. El presidente Lázaro Cárdenas se inclinó por esta teoría y en la inauguración del Primer Congreso Indigenista Interamericano, llevado a cabo en Pátzcuaro en 1940, la resume diciendo: “nuestro problema indígena no está en conservar ‘indio’ al indio, ni en indigenizar a México, sino en mexicanizar al indio”.⁵⁸

Por otro lado, José Vasconcelos como secretario de la SEP, reforzó la idea de que el mestizaje debía ser la bandera de la nación mexicana en gestión. El mestizaje lo percibió él en las manifestaciones creativas de todo el “pueblo” mexicano, no sólo en las de la alta cultura. Entonces, “durante su gestión las artes populares (...) experimentan una revaloración que las elevó al rango de creaciones representativas del alma popular y la identidad nacional”.⁵⁹

Con este trasfondo ideo-político, para las Fiestas de Consumación de la Independencia, en 1921 el Estado asume la identificación del arte popular con lo nacional y promueve una serie de eventos destinados a la difusión del mismo, como la exposición de Montenegro y Enciso o el catálogo de Dr. Atl ya mencionados. Por lo demás, cualquier iniciativa que solicitara atención para las artes populares recibió apoyo por parte de la SEP de Vasconcelos. De esta manera, mediante la publicación de libros, revistas, organización de

⁵⁶ Ídem. P. 277.

⁵⁷ Ídem. P. 357.

⁵⁸ Ídem. P. 359.

⁵⁹ Ídem. P. 314.

exposiciones, festivales, y la promoción de discursos desde el aparato educativo, las artes populares se convirtieron en patrimonio cultural protegido por el Estado.⁶⁰

Contribuyó también la influencia que las ideas de John Ruskin tuvieron en México. Desde 1910 la crítica mexicana se inspiró en su teoría, que confería un nuevo estatuto a las artes manuales, y empiezan a manejar la idea del artista como un obrero cuyo trabajo debe servir a la sociedad, por encima de la imagen del creador marginal y visionario.⁶¹

Fue así que el Dr. Atl tomó el término de “arte popular” del discurso decimonónico europeo y se difundió y popularizó en México y el extranjero a través de su catálogo. Este ejercicio, como parte de las políticas culturales, vincularon de manera integral las artes populares con la idea que se forja de cultura nacional. Pero lo que, según Karen Cordero, hizo que al arte popular se le diera una proyección tan importante en ese momento fue

la asociación de estas ideas con los intereses políticos de los artistas e intelectuales mexicanos de principios del siglo XX, quienes relacionaron la integración de los valores estéticos de diversos grupos sociales en un concepto de arte nacional con el proyecto más amplio de consolidación política y social de la nación.⁶²

Por otro lado, además del reconocimiento del arte popular como símbolo nacional, se inició un proceso para su comercialización internacional.⁶³ De manera que

[e]l uso del arte popular como parte de la política cultural y artística respecto a las clases populares estuvo relacionado, entonces, en muchos casos, con su tratamiento como una fuente de integración económica, por medio de la reorganización de la producción local y su proyección nacional e internacional. Tal iniciativa forma parte de un intento, por un lado, de promover la industria turística como fuente de ingresos del país y, por otro, para contrarrestar la impresión de caos e inestabilidad –particularmente referida a zonas rurales- provocada por el periodo de la lucha armada. Estos procesos contribuyeron a la transformación definitiva de los medios de producción del arte popular, su papel en la economía rural y urbana, y también de sus características materiales y visuales.⁶⁴

Bajo este marco se construyó la idea del “arte popular” y de “lo mexicano”: se resaltaron características del arte popular como “su hibridez y singularidad formales”, de manera que personificara esa “mexicanidad” definida por el mestizaje.⁶⁵ O bien, como lo expresó Dr. Atl en su catálogo:

⁶⁰ Ídem. P. 319.

⁶¹ Cordero, Karen. “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México” en *Hacia otra historia del arte en México...* P. 78.

⁶² Ídem. P. 69.

⁶³ Ídem. P. 78.

⁶⁴ Ídem. P. 78.

⁶⁵ Idem. P.83.

Las artes en México son importantes: porque ellas satisfacen vitales necesidades sociales; por la variedad de sus productos; porque todas tienen, o en sus formas, o en su técnica, o en su espíritu decorativo, o en sus coloraciones, el sello de un innato y hondo sentimiento estético (...).

Además, las manifestaciones artísticas o industriales de las razas indígenas puras y de las razas mezcladas o intermedias, presentan al contrario de lo que acontece en los grupos étnicamente semejantes a los europeos- caracteres muy marcados de homogeneidad, de método, de perseverancia, y constituyen realmente una verdadera cultura nacional.

No habiendo penetrado todavía el maquinismo moderno en la República y persistencia aun en todo el país viejas costumbres, el industrialismo contemporáneo no ha logrado destruir muchas de las industrias privadas o familiares legadas por las civilizaciones azteca y tolteca o de las implantadas durante la dominación española.⁶⁶

El caso es que predominaba una “interpretación esencialista y simbólica del fenómeno” y “la visión de éstos como reflejo de una fe inocente y de una esencia de ‘lo mexicano’; el significado religioso más preciso era ignorado, tanto como la diversidad del modo de producción”.⁶⁷

Estos ejercicios, como parte de las políticas culturales de entonces, vincularon de manera integral las artes populares con la idea que se forja de cultura nacional: el mestizaje, la hibridez, el arraigo en un origen cultural lejano y el resumen de todas las influencias que a lo largo de la historia forjaron la idiosincrasia del pueblo mexicano. Así podemos apreciarlo en las siguientes citas del catálogo de artes populares del Dr. Atl:

Es evidente, casi me parece absurdo afirmarlo, que las artes populares en México no podrían haber alcanzado la importancia que actualmente poseen, sin una extraordinaria habilidad manual de sus productores. Yo no creo que haya otro pueblo que posea esa habilidad tan desarrollada, hecha excepción del pueblo chino.⁶⁸

El sentimiento estético de las gentes de México, obedientemente secundado por una grande habilidad manual, determina el carácter y la grande variedad de los productos de las Artes Populares –productos que son tanto mas interesantes, tanto mas bellos y tanto mas completos, cuanto sus productores se acercan más al tipo aborígen.⁶⁹

El culmen para la consolidación del arte popular fue la asociación de estas ideas con los intereses políticos. De no haber sido por esta compaginación, el arte popular quizá no hubiera gozado de la proyección e importancia que se le dio en ese momento. En palabras de Karen Cordero, artistas e intelectuales fueron “quienes relacionaron la integración de los valores estéticos de diversos grupos sociales en un concepto de arte nacional con el

⁶⁶ Dr. Atl. *Las artes populares en México*. México. 1921. P. 15.

⁶⁷ Cordero, Karen. “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México” en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo III. Esther Acevedo Coord. P.89.

⁶⁸ Dr. Atl. *Las artes populares en México*. México. 1921. P. 37.

⁶⁹ Dr. Atl. *Las artes populares en México*. México. 1921. P. 41.

proyecto más amplio de consolidación política y la sociedad de la nación”.⁷⁰ Ello queda constatado en el mismo catálogo:

En 1921, con motivo de la celebración del Centenario de la Consumación de la Independencia, los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro concibieron la idea de hacer una exposición de arte popular. El Sr. Ing. Alberto J. Pani, Secretario de Relaciones Exteriores y jefe de los festejos del Centenario la aceptó (...) El C. Gral. Álvaro Obregón, Presidente de la República, inauguró la exhibición el 19 de Septiembre de 1921, y bien puede afirmarse que desde esa fecha el gobierno de la República reconoció oficialmente el ingenio y la habilidad indígenas que habían estado siempre relegadas a la categoría de parias.⁷¹

Así vemos cómo indígena y artesanía siguen caminos afines separándose al final: uno simbolizando aún el atraso e incivilización; la otra convertida en ícono de la identidad de una nación, y es que el pedestal en que se colocó al arte popular a principios del siglo XX contribuyó a que se olvidara a sus productores.

Hoy, la artesanía, como metáfora del mestizaje, conserva el aura que le sigue dotando de un importante peso dentro del alfabeto de símbolos que representan lo mexicano. Pero dicho mestizaje ha cambiado considerablemente, pues el índice de razas y culturas que se mezclan es infinitamente más grande que el que conformó a la nación mexicana de la que se hablaba en 1920.

Además, los cambios económicos y la aparición de nuevas tecnologías para la producción definitivamente han alcanzado a la artesanía conduciéndola por rumbos insospechados. Como lo veremos en seguida, la revaloración de las prácticas ha sido favorecida por un cambio en la manera de percibir la cultura: se ha ido ganando paulatinamente terreno a la distinción entre una obra de arte “genuina” y una mera obra artesanal; entre la alta y baja cultura. Esto ha traído consigo la revalorización de las prácticas y, por consiguiente, de los hacedores de prácticas, es decir, de los artesanos. Ha permitido también a la artesanía resurgir como práctica e incursionar en nuevos campos en oposición a los que en la década de 1920 se estableció sobre su transformación:

Yo afirmo categóricamente que no pueden transformarse las industrias indígenas de ningún país – ellas son un producto de tal manera peculiar, tan íntimamente ligado a la idiosincrasia de sus productores, que el tocarlas es destruirlas.

⁷⁰ Cordero, Karen. “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México” en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo III. Esther Acevedo Coord. P. 69.

⁷¹ Dr. Atl. *Las artes populares en México*. México. 1921. P. 21.

Las tentativas de transformación realizadas en todos los países, han destruido totalmente el carácter de las industrias vernáculas que los transformadores han tocado.⁷²

El contexto actual se opone completamente a estas ideas. La artesanía dejó de ser sólo un objeto utilitario; emisario de la tradición, de la esencia de una nación; y ejemplo del sentido innato de lo estético presente en el indígena y que lo redime de su naturaleza salvaje.

A continuación veremos cómo distintas acciones en torno a la artesanía apuntan hacia un cambio en la forma de concebirla, empezando por su inserción a la dinámica del mercado y siguiendo por su inserción en el mundo del Arte, por citar algunos ejemplos.

Lo que ha sucedido a este respecto es que el surgimiento del Arte Popular (una categoría aparte de la artesanía y el arte popular en general), tiene muchas similitudes con el proceso por medio del cual surgió el Arte, con mayúscula, o las Bellas Artes. Primero tiene que ver con cuestiones económicas y políticas. Gracias al peso que se le dio al valor simbólico nacional a la artesanía, ésta siempre ha sido valorada en el extranjero, por lo que fue y sigue siendo importante para el turismo y el comercio de exportación. En segundo lugar, esta diferenciación económica conlleva la formación de un nuevo público instruido en la apreciación de las manifestaciones propias de las Artes Populares. Así sucedió en primera instancia con el público que se formó para la apreciación de las Bellas Artes: fue un público con amplio capital económico y cultural que se dirigió hacia el establecimiento de una nueva distinción. Finalmente, así como las Bellas Artes se constituyeron en oposición o negación de las artes mecánicas, el Arte Popular, con mayúsculas, se constituye hoy en oposición a la artesanía y en símil con el Arte. Como estrategia, entre otras, apunta hacia la firma y renombre del autor, que más que artesano se convierte entonces en “artista popular”, inspirado y creativo.

Esto, como lo indicó para las Bellas Artes, indica también para las Artes Populares el surgimiento de nuevas prácticas. Prácticas que involucran, además de la comercialización de los productos, a la producción editorial, el diseño gráfico y de moda, el ámbito museístico, entre otras. Todas ellas han contribuido a su diferenciación de los demás objetos populares.

⁷² *Ibíd.* P. 45.

En el siguiente apartado hablaré sobre las implicaciones culturales y económicas de los cambios en la dinámica artesanal. Con un ejemplo se verá cómo logra la artesanía insertarse exitosamente en el mercado comercial y del Arte con mayúscula.