



COLEGIO DE POSTGRADUADOS

**INSTITUCIÓN DE ENSEÑANZA E INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS
AGRÍCOLAS**

CAMPUS MONTECILLO

**POSTGRADO DE SOCIOECONOMÍA, ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA
DESARROLLO RURAL**

**Procesos creativos, asociativos y culturales en la
elaboración de artesanías de obsidiana de Teotihuacán,
Estado de México.**

ERICK RICARDO GODÍNEZ HERNÁNDEZ

**TESIS
PRESENTADA COMO REQUISITO PARCIAL
PARA OBTENER EL GRADO DE:**

DOCTOR EN CIENCIAS

MONTECILLO, TEXCOCO, EDO. DE MEXICO

2015

La presente tesis, titulada "Procesos creativos, asociativos y culturales en la elaboración de artesanías de obsidiana de Teotihuacán, Estado de México", realizada por el alumno Erick Ricardo Godínez Hernández, bajo la dirección del Consejo Particular indicado, ha sido aprobada por el mismo y aceptada como requisito parcial para obtener el grado de:

**DOCTOR EN CIENCIAS
POSTGRADO DE SOCIOECONOMÍA, ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA
DESARROLLO RURAL**

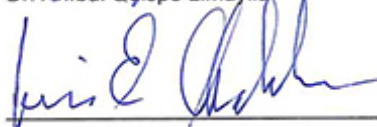
CONSEJO PARTICULAR

Consejero: 
Dr. Rufino Vivar Miranda

Asesor: 
Dr. Edilberto Niño Velásquez

Asesor: 
Dr. Oliverio Hernández Romero

Asesor: 
Dr. Anibal Qúispe Limaylla

Asesor: 
Dr. Luis Eduardo Chalita Tovar

Montecillo, Texcoco, Estado de México, Noviembre 2015

PROCESOS CREATIVOS, ASOCIATIVOS Y CULTURALES EN LA ELABORACIÓN
DE ARTESANÍAS DE OBSIDIANA DE TEOTIHUACÁN, ESTADO DE MÉXICO.

Erick Ricardo Godínez Hernández, Dr.

Colegio de Postgraduados, 2015.

RESUMEN.

En México los estudios de las problemáticas sociales que atañen a los sectores artesanales tienden a analizar aspectos de tipo económico y de comercialización, dejando de lado, total o parcialmente, los aspectos creativos inmersos en un país que es rico en Cultura. Por tal motivo, la presente investigación tiene como objetivo analizar el proceso productivo de grupos familiares de artesanos de obsidiana de Teotihuacán desde las variables de Transmisión de Conocimiento, y Aplicación de Información Prehispánica, así como la relevancia de éstas con el ámbito creativo y de experiencia cultural, con el fin de determinar su impacto en el área de desarrollo asociativo.

El estudio se realizó en las comunidades de San Francisco Mazapa, Santa María Coatlán, San Sebastián Xolalpa, Purificación, Evangelista y Maquixco, que son las que aún conservan la actividad artesanal con obsidiana en el municipio de Teotihuacán de Arista, Estado de México, mediante una metodología mixta -enfoque cualitativo y cuantitativo- que permitió realizar un estudio a profundidad dentro de los procesos creativos de las familias artesanales. Los resultados arrojan datos que desmitifican los imaginarios sociales de la estabilidad en las variables mencionadas previamente, amplían el panorama que contextualiza la problemática social artesanal que actualmente se vive en la zona, y abren nuevas consideraciones sobre la relevancia de continuar con estudios sobre la importancia de la Creatividad desde diversos enfoques del Desarrollo Rural.

Palabras Clave: Creatividad, Artesanías, Cultura, Transmisión de Conocimiento.

CULTURAL, CREATIVE AND ASSOCIATIVE PROCESSES IN THE OBSIDIAN
CRAFT MAKING OF TEOTIHUACÁN, ESTADO DE MÉXICO.

Erick Ricardo Godínez Hernández, Dr.

Colegio de Postgraduados, 2015.

ABSTRACT.

In México, studies of social problems of the artisans contexts tend to analyze trade and economic aspects, leaving without total or partial consideration the creative issues within a cultural rich country. For that matter, this investigation has the main objective of making an analysis of the productive process of family groups of artisans who work with obsidian in Teotihuacán, from the Knowledge Transmission and Pre-Hispanic Information Application variables, as well as the relevance of these variables in their creative environment and cultural experience, with the intention to determine its impact in the associative development field.

The study was conducted in the communities of San Francisco Mazapa, Santa María Coatlán, San Sebastián Xolalpa, Purificación, Evangelista and Maquixco, which are the ones that still preserve the obsidian craft making in the municipality of Teotihuacán de Arista, Estado de México, by means of a mixed methodology -qualitative and quantitative approach- which allowed an in-depth study of the creative processes of the families of artisans. Results provided data that demystify the social imaginary about stability of the variables mentioned above, expands the picture that contextualizes artisans social problems currently experienced in the area, and opened new considerations about the pertinence of continue with studies about creativity importance from many Rural Development approaches.

Keywords: Creativity, Crafts, Culture, Knowledge Transmission.

A mi esposa Lorena, mi cómplice, por iluminar el camino,
que junto a ti es una aventura constante.

A mi hija Erin, mi primer amor puro,
que engrandece mi alma.

A mi hijo Emilio, nuestro complemento perfecto,
por llenar mi espíritu.

A mi madre, Rosario, lo que soy es por ti,
por tu vida y por tu ejemplo.

A mamá Bertha, tu huella sigue aquí,
en mi corazón.

A mi hermano Rodrigo, por el aliento en el camino
que hemos recorrido desde niños.

AGRADECIMIENTOS.

Agradezco al pueblo de México con cuyos recursos económicos, administrados a través del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), me fue otorgada la posibilidad de realizar mis estudios de doctorado.

Agradezco en especial a Rufino Vivar, mi consejero y guía en este relevante periodo de mi vida, por el conocimiento y las experiencias, pero sobre todo por la libertad que me dio para hacer algo relevante a partir de lo que me apasiona.

A la Dra. Pilar Alberti, por el apoyo para ingresar al Colpos, así como su impactante visión de género que reconfiguró mi manera de pensar, y por ponerme en el camino de Rufino, a ella mi respeto y admiración siempre.

Al Dr. Niño, el niño más sabio que conozco, por el honor de su cátedra y por compartir conmigo experiencias de su vida que intentaré aplicar en la mía.

A los demás miembros de mi consejo académico: Dr. Oliverio, Dr. Chalita, y Dr. Quispe, todos sus comentarios fueron de relevancia y aprendizaje para mí en diversos sentidos.

A los artesanos de obsidiana de Teotihuacán, por abrirme las puertas de su alucinante mundo y permitirme ser partícipe de su noble visión de vida.

A mi tía, hermana, amiga, Isabel, que siempre ha estado conmigo en las buenas y en las malas, por su infinito apoyo y paciencia.

Agradezco el inmenso apoyo de nuestros amigos españoles, Nancy y Jose, quienes nos facilitaron la vida durante nuestra estancia en la Universidad de Córdoba y nos mostraron lo que realmente significa ser luchadores sociales.

A la Asociación Cordobesa de Artesanos, quienes me abrieron los ojos mostrándome lo que se puede lograr con unión y dedicación.

Al Colegio de Postgraduados y los académicos de Desarrollo Rural, por la oportunidad de formarme en una gran institución con mentores de primer nivel.

TABLA DE CONTENIDO.

Índice de Tablas.....	xiii
Índice de Cuadros.....	xiv
Índice de Gráficas y Figuras.....	xv
1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. JUSTIFICACIÓN.....	3
3. LOS ARTESANOS DE TEOTIHUACÁN.....	6
3.1. Las organizaciones familiares de artesanos.....	6
3.2. Disminución de artesanos entre 2008 y 2013.....	8
3.3. Los grupos de artesanos.....	9
4. DESCRIPCIÓN Y CARACTERÍSTICAS DEL LUGAR DE ESTUDIO.....	13
4.1. Datos Geográficos de Teotihuacán de Arista.....	13
4.2. Ubicación geográfica de las colonias de artesanos.....	15
5. FACTORES DE INFLUENCIA EN LA INVESTIGACIÓN.....	17
5.1. Disminución de actividades y deterioro artesanal.....	17
6. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	19
7. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	20
7.1. Pregunta general.....	20
7.2. Preguntas específicas.....	20
8. HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN.....	21
8.1. Hipótesis general.....	21
8.2. Hipótesis específicas.....	21
9. OBJETIVOS.....	22
9.1. Objetivo general.....	22
9.2. Objetivo específicos.....	22
10. AISLAMIENTO Y DEFINICIÓN DE VARIABLES.....	23
10.1. Operacionalización de variables.....	24

10.1.1. Transmisión de conocimiento.....	24
10.1.2. Información Cultural Prehispánica.....	25
10.1.3. Proceso Familiar Productivo.....	27
10.1.4. Creatividad artesanal y productiva.....	28
10.1.5. Experiencia.....	28
11. MARCO TEÓRICO.....	29
11.1. CREATIVIDAD.....	29
11.1.1. Conceptos básicos de Creatividad.....	30
11.1.2. Psicología y Creatividad.....	32
11.1.2.1. DeBono.....	33
11.1.2.2. Rogers.....	36
11.1.3. La creatividad como desarrollo humano y social: un enfoque Filosófico.	38
11.1.3.1. Peirce.....	40
11.1.3.2. Whitehead.....	43
11.2. EL ENFOQUE SISTÉMICO DE CSIKSZENTMIHALYI.....	45
11.2.1. El proceso creativo.....	49
11.2.2. La teoría del “Flujo”.....	52
11.3. EPISTEMOLOGÍA Y CREATIVIDAD.....	53
11.4. APROXIMACIÓN A LA TEORÍA GENERAL DE SISTEMAS.....	56
11.5. MODELOS DE CREATIVIDAD Y SOLUCIÓN DE PROBLEMAS.....	58
11.5.1. Modelo de Urban (1990, 1995).....	59
11.5.2. Modelo de Sternberg y Lubart (1993).....	60
11.5.3. Modelo de Treffinger, Feldhusen y Isaksen (1990).....	61
11.5.4. Aporte de los tres modelos.....	62
11.6. EL MODELO COMPONENTIAL DE TERESA AMABILE.....	62
11.6.1. Las destrezas relevantes para el campo.....	64
11.6.2. Las destrezas relevantes para la Creatividad.....	64
11.6.3. La motivación por la tarea.....	65
11.7. LA FAMILIA Y SU IMPACTO SOBRE EL DESARROLLO CREATIVO.....	66
11.7.1. Factores productivos.....	69

11.8. CULTURA Y CAPITAL CULTURAL.....	70
11.8.1. La unidad cultural en Teotihuacán.....	73
11.8.2. Aspectos de transición cultural.	76
11.8.3. Contextos artesanales en México.....	80
11.9. HABITUS.	83
11.10. CONOCIMIENTO.....	92
11.10.1. Tipos de conocimiento.....	95
11.10.2. Dimensiones del conocimiento.	97
11.10.3. Configuración básica del conocimiento.	99
11.11. EL SUJETO Y SU PAPEL EN LA CONFORMACIÓN DE ORGANIZACIONES Y ASOCIACIONES.....	101
11.11.1. Sujeto Individual.....	101
11.11.2. Sujeto Colectivo.	103
11.11.3. Relación Sujeto-Objeto.	105
11.11.4. Organización.....	106
11.11.5. Asociación.....	107
11.11.5.1. El enfoque asociativo desde una perspectiva Europea.	109
11.11.5.2. El <i>tercer sector</i> : la importancia de las relaciones sociales.	115
11.12. LA OBSIDIANA.	118
11.12.1. Yacimientos de obsidiana del centro del país.	120
11.12.1.1. Sierra de Pachuca Hidalgo.	121
11.12.2. Los talleres prehispánicos de obsidiana.....	124
11.12.3. Artesanos prehispánicos de la obsidiana.	127
12. MÉTODO.	130
12.1. Enfoque Teórico.....	130
12.1.1. Sobre estudios culturales.....	130
12.1.2. El método hipotético-deductivo.....	133
12.2. Unidad de Análisis.	135
12.3. Herramientas de Investigación.	135
12.3.1. Consideraciones sobre las entrevistas.	136
13. MARCO DE REFERENCIA.	138

13.1. Conceptualización general de Creatividad.	138
13.1.1. Teoría del Genio, o Teoría de la Superdotación.....	138
13.1.2. Aproximación Psicodinámica.	138
13.1.3. Teoría Asociacionista.....	138
13.1.4. Cognitivismo.	139
13.1.5. Aproximación Psicométrica.....	139
13.1.6. Enfoque Humanista.	140
13.1.7. Otras teorías.	141
13.2. Panoramas y líneas teóricas referenciales de las artesanías en México. .	143
13.2.1. La Teoría del Arte de Platón.....	145
13.2.2. La teoría del arte de Aristóteles.....	145
13.2.3. La teoría estética de Francis Hutchenson.	146
13.2.4. La Teoría estética de David Hume.	146
13.3. Sobre las artesanías mexicanas.....	147
14. MARCO HISTÓRICO LOCAL.	149
14.1. TEOTIHUACÁN.	149
14.2. Toponimia.	150
14.3. Identidad étnica y lingüística de los Teotihuacanos.	152
14.4. Historia.....	154
14.5. Cronología.	154
14.6. El valle de México durante la Etapa Lítica y el Preclásico.....	155
14.7. Primeros asentamientos en la región de Teotihuacán (antes del año 300 a. C.).	157
14.8. Inicios de la ciudad.	159
14.9. Florecimiento.	161
14.10. Decadencia.	163
14.11. Migraciones Teotihuacanas después del colapso.....	165
14.12. Urbanismo.....	166
14.13. Calzada de los Muertos.	166
14.14. Pirámide del Sol.....	167
14.15. Basamento piramidal de la Luna.	169

14.16. La Ciudadela y la pirámide de la Serpiente Emplumada.....	170
14.17. Palacio de Quetzalpapálotl.....	171
14.18. Pintura mural.....	171
14.19. Deidades.....	172
14.20. Información turística.....	173
15. MARCO CONTEXTUAL.....	174
15.1. El FONART.....	175
15.2. Problema que busca atender el FONART.....	176
15.3. Población potencial establecida por el FONART.....	177
16. MARCO CONCEPTUAL.....	185
16.1. Diferencia entre Artesanía y Manualidad, del FONART.....	185
16.1.1. Artesanía.....	186
16.1.2. Manualidad.....	186
16.2. Artesano.....	187
16.3. Obsidiana.....	187
16.4. Taller.....	187
16.5. Herramienta.....	188
17. ANÁLISIS PRELIMINAR DE RESULTADOS.....	189
17.1. Hallazgos no esperados en el proceso de investigación.....	189
17.2. Datos socioeconómicos.....	194
17.3. Transmisión de conocimiento.....	195
17.4. Información cultural prehispánica.....	199
17.5. Proceso familiar productivo.....	206
17.5.1. La obsidiana en el proceso productivo.....	211
17.6. Contextos artesanales.....	215
17.6.1. La Máscara Teotihuacana.....	215
18. DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	222
18.1. Conocimiento y creatividad en los grupos artesanales.....	222
18.2. Cultura y apropiación simbólica.....	226
18.3. Producción artesanal y esquemas organizativos.....	230

18.4. Creatividad y Experiencia.	232
18.5. Actividad asociativa artesanal en Teotihuacán.....	237
18.5.1. La Pieza del Bicentenario.	239
19. CONCLUSIONES.	247
19.1. Relaciones entre variables y Creatividad: comprobación de hipótesis.....	247
19.2. Hacia una concepción de Creatividad.	252
19.3. Tipología de artesanos de obsidiana en Teotihuacán.	253
19.4. Sobre el contexto asociativo artesanal teotihuacano.	255
19.5. Tesis.	257
19.6. Sobre la importancia de la apropiación cultural.	258
19.7. La complejidad en los núcleos familiares.	259
19.8. Creatividad, Proceso Creativo, y Teoría Asociativa: una reflexión final.	260
20. BIBLIOGRAFÍA.	261
21. ANEXOS.	272
Anexo 1. Cuestionario/Encuesta de investigación.....	272
Anexo 2. El proyecto de la pieza del bicentenario.	280

Índice de Tablas.

Tabla 1. Artesanos y familias de artesanos por colonia.	9
Tabla 2. Comparativo de grupos familiares de artesanos de Teotihuacán.	12
Tabla 3. Datos geográficos de la zona de estudio.....	15
Tabla 4. Diferencias entre Teorías del Arte y Teorías Estéticas.	144
Tabla 5. Ocupaciones artesanales en la CMO, 2008.....	178
Tabla 6. Ocupaciones artesanales en la CUO, 2010.	180
Tabla 7. Población potencial, MCS-ENIGH 2010.....	183
Tabla 8. Tamaño de la muestra de artesanos y familias de artesanos por colonia. ..	194
Tabla 9. Número de artesanos y escolaridad promedio por estratos de edad.....	195
Tabla 10. Referencia a “persona que le enseñó el oficio”.	196
Tabla 11. Resultados de tres reactivos referentes a transmisión de conocimiento. ..	198
Tabla 12. Resultados de tres reactivos referentes al contenido cultural en las artesanías de obsidiana.	199
Tabla 13. Elementos en los que se basan las artesanías de obsidiana.....	209
Tabla 14. Tipos de obsidiana que se trabajan por taller, origen y costos.	213
Tabla 15. Resultados del reactivo “Aspectos que se deben conocer antes de elaborar artesanías de obsidiana”.	233
Tabla 16. Resultados del reactivo “Habilidades requeridas para elaborar artesanías”.	234
Tabla 17. Resultados de cinco reactivos referentes a procesos asociativos.	237
Tabla 18. Nivel de apropiación cultural de acuerdo a la tipología de artesano propuesta.	258

Índice de Cuadros.

Cuadro 1. Proceso de elaboración de artesanías de obsidiana en Teotihuacán.....	7
Cuadro 2. Maquinaria básica necesaria para la creación de artesanías de obsidiana.	207
Cuadro 3. Herramientas con las que cuentan solamente algunos talleres.....	208
Cuadro 4. Artesanías hechas con los tipos de obsidiana que trabajan los artesanos de Teotihuacán.	212
Cuadro 5. Producción de Máscaras Teotihuacanas basadas en elementos histórico-culturales.....	219
Cuadro 6. Representación de la vida y la muerte en máscaras artesanales.....	220
Cuadro 7. Artesanías basadas en la máscara teotihuacana.....	220
Cuadro 8. Comparativo entre artesanía basada en aspectos culturales y las piedras para masaje.	228

Índice de Gráficas y Figuras.

Gráfica 1. Disminución del oficio artesanal con obsidiana en Teotihuacán.	8
Figura 1. Mapa del lugar de estudio, ubicado en la región V del Estado de México. ..	13
Figura 2. Mapa de ubicación de las colonias con actividad artesanal en Teotihuacán.	16
Figura 3. Variables para análisis. Modelo teórico basado en método hipotético- deductivo.....	23
Figura 4. Enfoque sistémico sobre Creatividad de Csikszentmihalyi (1999:315).	46
Figura 5. Esquema de <i>Flujo</i> de Csikszentmihalyi (1990).....	52
Figura 6. Modelo componencial de Amabile (1983).....	63
Figura 7. Esquema de dimensiones del conocimiento. Acevedo (2009).	98
Figura 8. Dimensiones del conocimiento. Segarra y Bou (2004).....	99
Figura 9. Mapa de los sistemas de yacimiento de obsidiana muestreados en el centro de México: Hidalgo y el Estado de México (Cobean, 2002:40).	120
Figura 10. Poblados y comunidades contemporáneos de la Sierra de Pachuca (Cobean, 2002:46).	124
Figura 11. Cronología propuesta por Millon (1966) para la historia de Teotihuacán.	155
Figura 12. Vista panorámica de la calzada de los Muertos desde la plataforma de la pirámide del Sol.	166
Figura 13. Vista de la calzada de los Muertos desde la cumbre de la pirámide de la Luna.	167
Figura 14. Vista de la pirámide del Sol.....	168
Figura 15. Vista de la pirámide de la Luna desde el sur de la plaza de la Luna.	170
Figura 16. Detalle de los murales del palacio de Atetelco, fechados en la fase Xolalpan (c. 450-650).....	172
Figura 17. Herramientas y artesanías de Elpidio Oliva, artesano de San Francisco Mazapa.	204
Gráfica 2. Resultados de dos reactivos referentes a conocimiento de historia.	205
Figura 18. El artesano Manuel Muñoz, mostrando los materiales que obtiene de otros Estados y una artesanía hecha con obsidiana transparente de Veracruz.....	214
Gráfica 3. Talleres que elaboran máscaras Teotihuacanas.....	218
Figura 19. Proyecto de máscara teotihuacana de 2.5 metros de altura en artesanías Itz-Yollotzin.....	221
Figura 20. Modelo de transmisión de conocimiento en núcleos familiares de artesanos de Teotihuacán.	223
Figura 21. La pieza del bicentenario.	240
Figura 22. Creaciones realizadas por artesanos que mezclan la cultura con visión propia.	254

1. INTRODUCCIÓN.

Hablar de Artesanías en México es introducirse en una serie de supuestos que perviven en el imaginario colectivo de la sociedad; es aproximarse a contenidos culturales que reflejan la historia del país mediante diversos productos de los más variados materiales; es dilucidar las razones y los objetivos por los que se elaboran los diversos objetos artesanales, que son variados y van de lo ceremonial, lo ritual, lo cotidiano, hasta el uso decorativo, personal y comercial.

Sin embargo, también resulta necesario ofrecer un nuevo enfoque para el estudio de contextos artesanales, como el que aquí se propone, en el que además de analizar indicadores económicos y comerciales, también se analicen factores que subyacen a la producción y la comercialización mismas, como una alternativa para establecer nuevos acercamientos a las problemáticas del sector artesanal en México.

Con esta investigación se ha realizado una aproximación exhaustiva al tema de Creatividad, aplicado al contexto de la producción artesanal de Teotihuacán que pervive en la actualidad.

En la zona de estudio existen grupos familiares de artesanos que trabajan la obsidiana, —material rico en historia por sus diversas aplicaciones prehispánicas, así como su relevancia sociocultural en civilizaciones antiguas—, y que tienen problemáticas específicas, como la mayoría de los contextos artesanales mexicanos.

Aunado a lo anterior, comprender los factores o variables que intervienen en los procesos creativos es un aspecto que se ha estudiado poco a pesar de que las investigaciones sobre el tema de Creatividad no son nuevas.

A partir de la anterior consideración, se ha realizado un acercamiento al tema de Creatividad, considerando tres factores que influyen en su manifestación en el

proceso de producción artesanal, y que ésta, a su vez, repercute en la búsqueda de alternativas para la solución de problemas de mayor alcance, especialmente de tipo sociopolítico.

De esta manera, con los objetivos e hipótesis planteados se tiene una aproximación, mediante un análisis a profundidad, a procesos específicos que potencian o disminuyen la Creatividad en los núcleos artesanales teotihuacanos, con el fin de llegar a resultados que brinden nuevos enfoques y líneas de investigación para entornos artesanales.

2. JUSTIFICACIÓN.

En México y en la mayoría de los países, los elementos analizados acerca de la problemáticas en el contexto y en las actividades artesanales regularmente están basados en indicadores comerciales y enfocados a ampliar los mercados de los productos. Ciertamente existe una consideración de *lo tradicional* como eje fundamental para definir lo que es una artesanía, pero los aspectos de transición cultural, así como las raíces históricas de las artesanías, son considerados únicamente como factores que dan valor cultural a las mismas en relación con su mercado, y no se analizan como variables que pueden definir el origen del problema social que atañe al sector artesanal, en tanto que determinan el grado de manifestación y desarrollo de la creatividad humana, en este caso de los artesanos. Esta relación de causalidad es poco o superficialmente abordada en los estudios sociales del sector artesanal en México.

La presente investigación tiene, de forma indirecta, una línea de tiempo amplia; los primeros acercamientos a las comunidades del municipio de Teotihuacán se dieron en el año de 2008 a causa de un proyecto académico de perfil administrativo en el que se pretendió analizar los motivos de la baja comercialización de artesanías de obsidiana. En ese año las primeras observaciones realizadas fueron de orden empírico y bajo supuestos del imaginario social del contexto artesanal:

1. Se pensaba que los artesanos eran poseedores de una larga tradición, transmitida de manera familiar de generación en generación, en la que el modelo de transmisión de conocimiento estaba de cierta manera *ya establecido* y con una continuidad ininterrumpida.
2. En otro aspecto, y con motivo del punto anterior, se consideraba también que las artesanías ya contaban con una identidad cultural basada en la importante historia prehispánica local, por lo que la actividad artesanal

sería gran portadora de expresiones culturales bastante arraigadas en la práctica misma del oficio.

3. También se partió del supuesto de que los procesos productivos estaban bien definidos, desde el punto de vista organizacional y sociocultural, al interior de los núcleos familiares de artesanos; lo cual significaba, en su momento, que los artesanos contaban con las herramientas necesarias, tanto de conocimiento como de maquinaria, para realizar un proceso funcional propio de una organización exitosa.

En las investigaciones prevalecientes de esta temática, y especialmente a nivel microsocial, no se aborda en profundidad el estudio del desarrollo de procesos creativos en general y la influencia que éstos tienen en el desarrollo de la actividad artesanal, como el caso particular de los grupos familiares de artesanos que trabajan la obsidiana en Teotihuacán, y de cómo esa creatividad y su correspondiente grado de desarrollo artesanal son factores importantes para explicar el desarrollo o retroceso de procesos asociativos en los artesanos en la forma de un proceso más complejo, en relación con las condiciones de sus empresas familiares, inmersos en un entorno socioeconómico adverso.

No existen abundantes investigaciones que conjunten estas relaciones de causalidad en una actividad del medio rural. Este abordaje permitirá determinar con mayor precisión y argumentación teórica el potencial que la producción artesanal tiene como un importante generador de capital social y cultural. Asimismo, será posible una mejor comprensión de los procesos creativos y socioculturales de cada grupo artesanal para poder delimitar el modo en que sus integrantes conciben y viven su propia realidad dentro de su oficio, así como la forma en que han obtenido su conocimiento y cómo lo transmiten para su mantenimiento y pervivencia a través del tiempo.

Con esta investigación se podrá relacionar creatividad y experiencia como dos variables que tienen mucha relación con el desarrollo de capacidades humanas,

que cuando convergen en el entorno de grupos sociales específicos se convierten en un fenómeno social de gran relevancia con impacto directo en las capacidades para lograr un mejor desarrollo asociativo.

Debido al problema social que existe en la actualidad en el sector artesanal mexicano, los resultados de esta investigación también serán de mucha utilidad como información importante para generar conciencia de la relevancia de las raíces prehispánicas y la transmisión de conocimiento derivado de las mismas, porque estos factores son generadores de potencialidades y habilidades humanas que confieren al individuo un nivel de trascendencia histórico-cultural.

Desde la teoría de la creatividad se encontrarán elementos para el análisis y estudio de fenómenos de producción propios de cada artesano, lo cual puede ayudar a una mejor comprensión del oficio artesanal, así como para tener una mayor comprensión de la marcada desaparición de artesanos que ocurre cada año y de la gran diferencia que existe en la producción de artesanías de décadas pasadas con las que se generan en la actualidad.

Así, la principal motivación de esta investigación es también una invitación que sigue flotando en el aire: es necesario realizar más estudios a profundidad sobre aspectos culturales en México, que puedan ser aplicables no solamente a contextos artesanales, sino también a sectores sociales desprotegidos, que traigan como consecuencia un impulso al desarrollo rural en múltiples escenarios de México.

3. LOS ARTESANOS DE TEOTIHUACÁN.

“Un artesano es una persona que realiza labores de artesanía. Contrariamente a los comerciantes, un artesano no se dedica a la reventa de artículos sino que los hace él mismo o les agrega algún valor. Los artesanos se caracterizan por usar materiales típicos de su zona de origen para fabricar sus productos, cada una con materiales diferentes y que identifican el entorno de cada exponente” (Martínez, 1978).

Con esta definición de artesano concuerdan algunos habitantes de la zona de estudio en Teotihuacán, varios incluso indican que les hubiese gustado *lasquear* con técnicas antiguas: “reduciendo los nódulos por percusión y empleando como percutor un clavo de riel, pero desgraciadamente la talla lítica tradicional es una labor poco lucrativa si se toma en cuenta el conocimiento y talento de nosotros como artesanos”. (Charla con Don Fernando Martínez, artesano de San Francisco Mazapa, Septiembre de 2013)

3.1. Las organizaciones familiares de artesanos.

A diferencia de los métodos tradicionales, los talleres de artesanos en la actualidad están mecanizados y son una especie de empresas familiares localizadas en los patios de los hogares. Ahí mismo tienen su materia prima y su maquinaria instalada para que los miembros de la familia colaboren en la elaboración o acabado de las piezas que más adelante buscarán comercializar en espacios otorgados por el ayuntamiento o con los turistas de fines de semana y días festivos.

Todos estos talleres se encuentran dentro de la casa pero a su vez están fuera del espacio doméstico, acomodados por estructuras básicas o mesas de trabajo sobre las que están instaladas las bandas pulidoras, lijas y esmeriles que funcionan impulsados por motores eléctricos.

En estas máquinas el procedimiento de elaboración de artesanías consiste en los siguientes pasos:

	<p>1. Se rebaja la piedra de obsidiana en bruto, extraída previamente de la mina, mediante el uso de una cortadora con disco de diamante.</p>
	<p>2. Se procede con el esmeril grueso para darle la forma inicial, previa revisión de la original a copiar o con un diseño visualizado en la mente del artesano. En este paso la figura queda sin brillo o con apariencia mate, dependiendo de la habilidad del artesano.</p>
	<p>3. Se termina con el rayado de detalles, esta vez utilizando un esmeril delgado o fino, dependiendo del nivel de complejidad de la pieza.</p>
	<p>4. Se pule la pieza con lija de agua, usando agua. Este es el primer paso de pulido, en el que se le da brillo inicial a la pieza por fuera pero no al interior de las rayas o acabados.</p>
	<p>5. Al final se le saca brillo a la pieza por medio de una banda pulidora, apoyada en poleas igualmente impulsadas por motor eléctrico, con el apoyo de una mezcla de agua y polvo de la misma obsidiana para obtener un mejor resultado.</p>

Cuadro 1. Proceso de elaboración de artesanías de obsidiana en Teotihuacán.

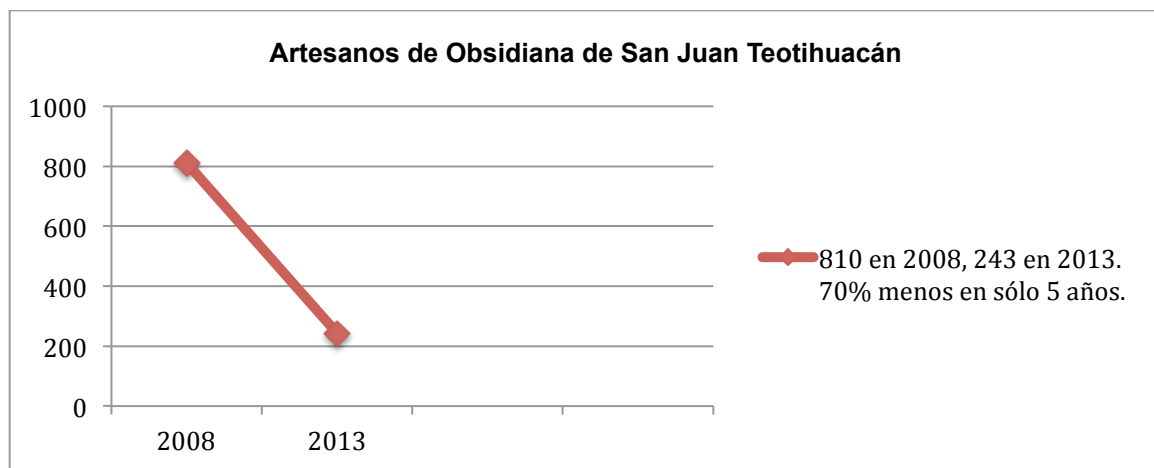
Fuera del área techada de los talleres, una gran parte de los patios siempre se encuentra llena con piezas sobrantes de obsidiana, la cual se llega a reutilizar

para elaborar piezas pequeñas y sin mayor complejidad creativa como piedras redondas pulidas para masaje. De estas “sobras” también se obtiene el polvo para el pulido de las piezas y algunos artesanos también las llegan a utilizar como relleno para el piso del patio (si es que así se necesita).

A lo largo de su historia, se ha considerado que el oficio de artesano comúnmente es enseñado de padres a hijos y que así ha sido durante generaciones, desde que el arqueólogo Manuel Gamio inicia los primeros talleres en los años 20. Según algunos artesanos, el aprendizaje del oficio lleva unos dos años aproximadamente en prácticas constantes con la maquinaria; estos datos serán corroborados durante el transcurso de la investigación.

3.2. Disminución de artesanos entre 2008 y 2013.

Actualmente existen en la zona 243 artesanos registrados en el padrón artesanal de 2013, que representan el 30% de los artesanos que estaban registrados en el padrón de 2008, lo cual representa una disminución drástica del oficio de artesano en apenas cinco años.



Gráfica 1. Disminución del oficio artesanal con obsidiana en Teotihuacán.

De los artesanos registrados en el padrón se han ubicado un total de 31 familias, conformadas por 117 artesanos, que representan el 46% del total del padrón artesanal.

Colonia	No. de artesanos por colonia	No. de artesanos organizados en familia	No. de familias por colonia
San Francisco Mazapa	133	62	13
Santa María Coatlán	33	16	7
San Sebastián Xolalpa	33	14	3
Purificación	18	9	3
Maquixco	20	11	3
Evangelista	6	5	2
Total	243	117	31

Tabla 1. Artesanos y familias de artesanos por colonia.

En San Francisco Mazapa se tienen registrados a un total de 133 artesanos, que representa el 54% del total. Esta es la comunidad que más actividad artesanal tiene en la actualidad, concentrando un total de 13 familias que aún se dedican al trabajo artesanal con obsidiana.

El resto de artesanos del padrón, que no están organizados de forma familiar, en algunos casos también se encuentran realizando su labor artesanal en pequeños grupos, pero cabe resaltar que ellos han dejado de lado el oficio de artesano en el sentido de que lo ejercen como actividad secundaria; actualmente se dedican a otros oficios como la agricultura o huertos de traspatio, y la producción y venta de sus artesanías representa solamente un pequeño ingreso extra para el sustento del hogar.

Los artesanos que no trabajan en grupos familiares han dejado de lado el proceso de transmisión de conocimiento, en primer lugar porque afirman que a sus hijos no les interesa el oficio y que prefieren dedicarse a otras actividades; y en segundo lugar, algunos de ellos señalan: “prefiero que mi hijo vaya a la escuela a que se dedique a esto”.

3.3. Los grupos de artesanos.

Tomando como referencia los grupos familiares previamente identificados, y que se encuentran dentro del padrón artesanal, se puede constatar lo que se observó en visitas previas a la zona de estudio: existe una gran disparidad social y productiva incluso entre los mismos artesanos.

Muestra de lo anterior es que existen dos grupos en particular, ambos ubicados en la periferia de la zona arqueológica, dentro de la colonia San Francisco Mazapa, que han logrado llevar la actividad artesanal con éxito hacia el plano comercial, ya que ofrecen productos artesanales muy diferenciados del resto de los artesanos del padrón:

1. Artesanías Poncho, que agrupa un total de nueve artesanos, y cuenta con una tienda comercial cerca de la entrada que da a la Pirámide del Sol de la antigua ciudad de Teotihuacán (hoy zona arqueológica).
2. Artesanías Itz-Yollotzin, con un total de 11 artesanos, cuya tienda comercial se encuentra en la periferia a un costado de la Pirámide de la Luna.

Estos dos grupos en particular cuentan con su propia empresa, ambas establecidas en el plano legal como comercializadoras de artesanías, y han logrado tener un nivel empresarial muy diferenciado de los otros grupos de artesanos, con características que incluso sobrepasan el promedio del mercado mexicano, ya que cuentan con productos que pueden alcanzar un costo de hasta ciento cincuenta mil pesos. Entre ambos agrupan un total de 18 artesanos, que representan únicamente el 7.4% del total del padrón artesanal de Teotihuacán. Este porcentaje representa un número muy bajo de artesanos que de cierta manera han logrado ser exitosos, al menos desde el punto de vista comercial.

Aparte de las empresas antes mencionadas, el resto de artesanos que trabajan en el ámbito familiar se encuentran en una realidad que para el contexto rural mexicano pudiera parecer muy común: pobreza determinada por escasas o nulas oportunidades de crecimiento en su actividad de subsistencia.

Los grupos familiares ubicados cuentan apenas con un taller pequeño en casa, fuera del espacio doméstico, y los miembros en su organización no exceden las

cinco personas. En las charlas llevadas a cabo en el lugar con estos artesanos, se percibe un ánimo muy bajo, con pocas expectativas de crecimiento a futuro. Los siguientes son testimonios de los artesanos de escasos recursos:

Considero que a nadie le importa hoy en día la cultura, por eso no pongo mucha atención en ese aspecto, pero si así mejoraran mis ventas estaría dispuesto a aprender de eso.

La creatividad no es muy importante porque aunque haga piezas diferentes eso no significa que las vaya a vender.

Nuestras piezas que vendemos ahora son piedras de masaje que nos solicitan empresarios de spas y bases pequeñas cuadradas para colocar objetos.

Nuestros ingresos son muy bajos, y para obtenerlos tenemos que trabajar jornadas de hasta 15 horas diarias.

Mantener la maquinaria necesaria para nuestro trabajo es muy caro porque las piezas son demasiado caras.

Es un problema que no nos queden las piezas iguales, porque a veces llegan clientes que nos piden 20 idolitos, pero los quieren exactamente iguales, y eso hace que casi no vendamos.

No contamos con el apoyo del gobierno y pues no hay promoción para nuestro trabajo.

Casi nadie quiere aprender este oficio, por eso por lo regular somos familiares quienes andamos en esto.

Con lo complicada que está la vida no podemos pensar en crear una cooperativa o algo por el estilo, además trabajando con mi familia me encuentro mejor.

No existe nada documentado acerca de nuestra actividad, ni en la secretaría de turismo del municipio cuentan con registros de toda la riqueza cultural de nuestro trabajo. De esta manera cómo se va a dar a conocer algo tan importante y necesario para el desarrollo de la zona.

Este último punto, además de ser mencionado por los artesanos, se pudo constatar en visitas al ayuntamiento del municipio, en donde no cuentan ni siquiera con información detallada de las artesanías de obsidiana, de las minas, o de su proceso de elaboración.

En ambos grupos de artesanos, existen puntos de convergencia en cuanto a lo que ellos consideran que es su problemática. El entorno de los artesanos de la

zona, como cualquier otro espacio rural, es complejo porque ahí se conjuntan procesos socioculturales en medio de un contexto de carencia.

Con el fin de contar con una clasificación para efectos de la investigación, se ha ubicado a los artesanos que trabajan la obsidiana en dos grupos, el A y el B. Lo anterior porque las condiciones de trabajo, ingresos económicos, e incluso el contexto sociocultural, son marcadamente diferentes entre ambos grupos.

En el grupo A se ubica a los artesanos que cuentan con una fuerza productiva de seis a más personas y que han logrado establecer empresas exitosas como canal de comercialización. Mientras que en el grupo B están los artesanos que se encuentran en estado de pobreza extrema, y cuya fuerza productiva no rebasa los 5 artesanos. Además de estas características, ambos grupos tienen características específicas que delimitan su actividad comercial, como se muestra en el siguiente cuadro.

	GRUPO A	GRUPO B
No. de artesanos	≥ 6	≤ 5
Espacio de trabajo	Taller comercial con punto de venta (tienda especializada)	Taller pequeño en casa, fuera del espacio doméstico
Modelo productivo	Familiar con empleados	Familiar
Tipo de actividad	Primaria	Primaria
Mercado	Nacional, Extranjero, Turístico	Nacional, Turístico

Tabla 2. Comparativo de grupos familiares de artesanos de Teotihuacán.

Independientemente de las diferencias entre los grupos de artesanos, en sus talleres se da cita una variedad de procesos que conllevan un gran contenido cultural, moldeado por años de tradición y de conocimientos transmitidos de generación en generación. La diferencia más radical entre estos grupos es el producto terminado, las artesanías tienen diferencias significativas en cuanto a materiales usados y el acabado final de las mismas.

4. DESCRIPCIÓN Y CARACTERÍSTICAS DEL LUGAR DE ESTUDIO.

4.1. Datos Geográficos de Teotihuacán de Arista.

Estado de México Región V. Ecatepec

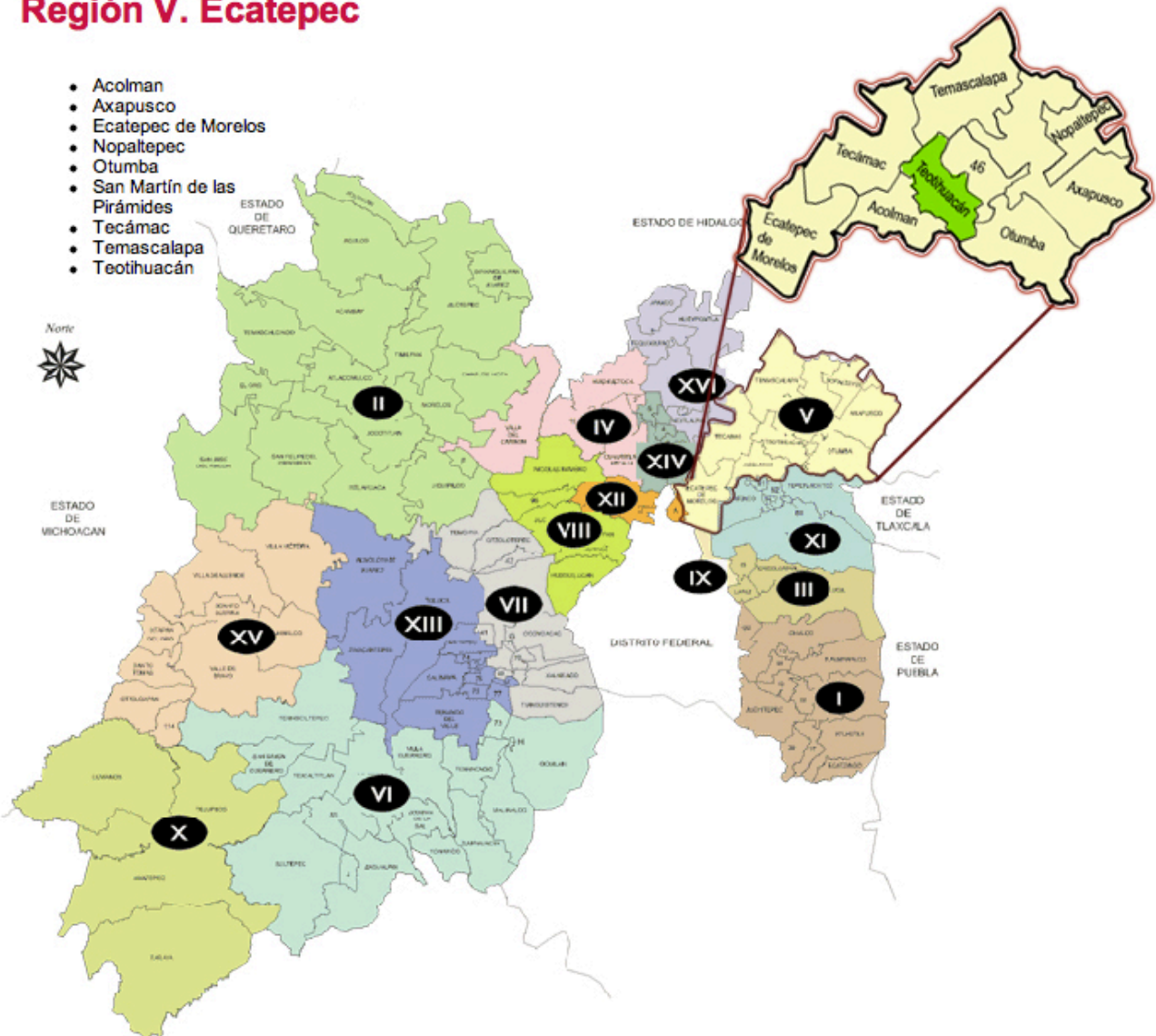


Figura 1. Mapa del lugar de estudio, ubicado en la región V del Estado de México.

4.1.1. Ubicación geográfica.	
Coordenadas	Entre los paralelos 19°38´ y 19°45´ de latitud norte; los meridianos 98°48´ y 98°56´ de longitud oeste; altitud entre 2200 y 2800 m.
Colindancias	Colinda al norte con los municipios de Temascalapa y San Martín de las Pirámides; al este con los municipios de San Martín de las Pirámides y Otumba; al sur con los municipios de Otumba, Tepetlaoxtoc y Acolman; al oeste con los municipios Acolman y Tecámac.
Otros datos	Ocupa el 0.37% de la superficie del estado. Cuenta con 32 localidades y una población total de 53010 habitantes
4.1.2. Clima.	
Rango de temperatura	14 – 16°C 600 – 700 mm
Rango de precipitación	Semiseco con lluvias en verano (66.45%) y templado subhúmedo con lluvias en verano, de menor humedad (33.55%)
Clima	
4.1.3. Geología.	
Periodo	Cuaternario (68.92%) y Neógeno (14.87%)
Roca	Ígnea extrusiva: toba básica (52.19%), dacita (5.88%), volcanoclástico (4.2%), basalto (1.97%), andesita (1.5%), basalto-brecha volcánica básica (1.32%) y brecha volcánica básica (1.18%)
Suelo	Aluvial (15.55%)
4.1.4. Hidrografía.	
Región hidrológica	Pánuco (100%)
Cuenca	R. Moctezuma (100%)
Subcuenca	L. Texcoco y Zumpango (99.88%) y R. Tezontepec (0.12%)
Corriente de agua	Intermitentes: El Órgano, Estete y Piedras Negras

4.1.5. Uso potencial de la tierra.	
Agrícola	Para la agricultura mecanizada continua (51.96%) Para la agricultura manual continua (16.75%) Para la agricultura mecanizada estacional (9.89%) Para la agricultura manual estacional (5.19%) No apta para la agricultura (16.21%)
Pecuario	Para el desarrollo de praderas cultivadas (61.85%) Para el desarrollo de praderas cultivadas con tracción animal (16.75%) Para el aprovechamiento de la vegetación de pastizal (5.19%) No apta para uso pecuario (16.21%)
4.1.6. Zona urbana.	
<p>Las zonas urbanas están creciendo sobre suelos y rocas ígneas extrusivas del Cuaternario, en llanuras y lomeríos; sobre áreas donde originalmente había suelos denominados Phaeozem y Vertisol, tienen clima semiseco con lluvias en verano y templado subhúmedo con lluvias en verano, de menor humedad, y están creciendo sobre terrenos previamente ocupados por agricultura.</p>	

Tabla 3. Datos geográficos de la zona de estudio.

Fuente: Prontuario de información geográfica municipal de los Estados Unidos Mexicanos. INEGI. 2009.

4.2. Ubicación geográfica de las colonias de artesanos.

En el municipio de Teotihuacán (Teotihuacán de Arista, Estado de México) al costado este de la Pirámide del Sol y recorriendo la zona hacia el sureste, se encuentran localizadas las colonias que son los sectores habitados de la zona arqueológica que cuentan con actividades artesanales referentes al trabajo de la obsidiana: San Francisco Mazapa, Santa María Coatlán y San Sebastián Xolalpa.

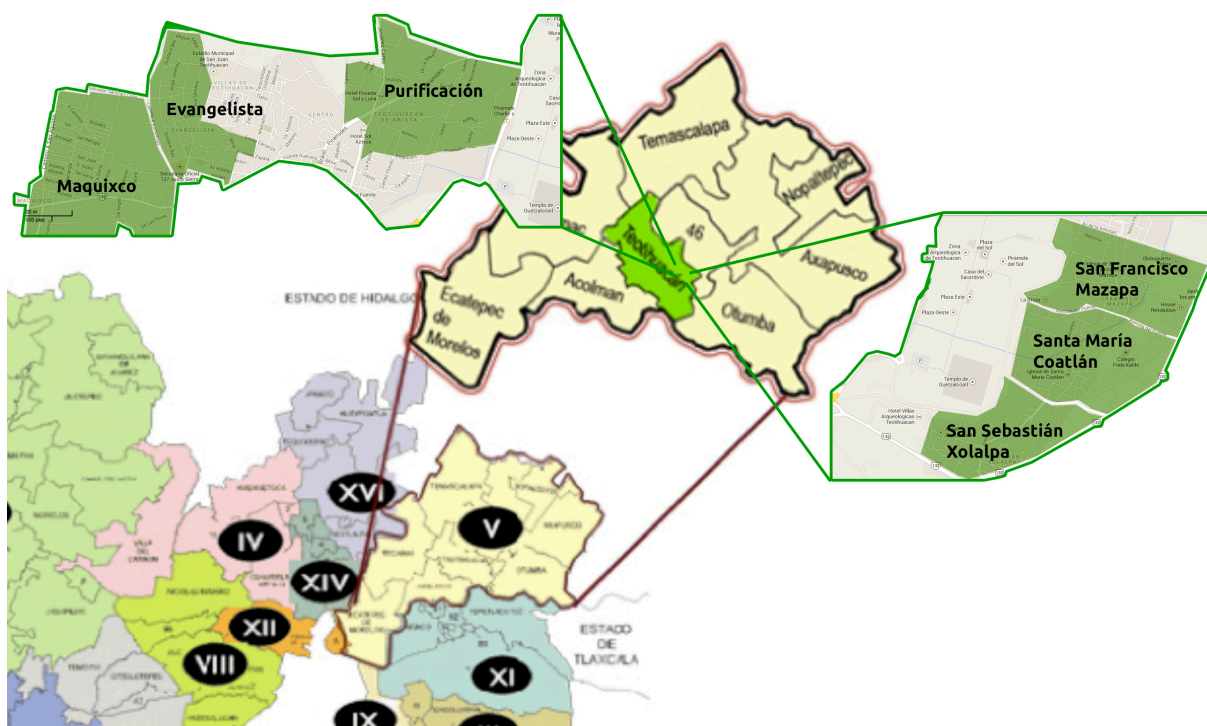


Figura 2. Mapa de ubicación de las colonias con actividad artesanal en Teotihuacán.

Mientras que por el costado oeste de la zona arqueológica se encuentra la colonia Purificación, y posterior al centro del municipio están las colonias Evangelista y Maquixco, que se encuentran más alejadas de la zona arqueológica. Las primeras tres comunidades abarcan las ruinas de varios complejos habitacionales de la llamada *ciudad vieja* en Teotihuacán: Tlamimilolpa, Xolalpan, Tepantitla y Xocotitla, este último conocido como el barrio de los comerciantes por la abundancia de materiales foráneos que presenta, provenientes de la costa del Golfo y la zona maya. En algún momento se llegaron a reportar *talleres líticos*¹ asociados con concentraciones de navajillas prismáticas y cuchillos bifaciales de obsidiana. Destaca que en las comunidades aledañas a la zona arqueológica la actividad artesanal de la obsidiana sigue siendo importante por la producción de piezas que, si bien van disminuyendo con el paso de los años, siguen representando la actividad que refleja la identidad cultural de la zona.

¹ Lítico se refiere al tallado o uso de piedras como materia prima, en este caso es referente a la obsidiana.

5. FACTORES DE INFLUENCIA EN LA INVESTIGACIÓN.

5.1. Disminución de actividades y deterioro artesanal.

Dentro del apartado inicial de los artesanos en Teotihuacán se ha realizado una descripción breve en la que se caracteriza a los grupos familiares que conforman el universo de la presente investigación. Dentro de los datos que sobresalen se encuentra la situación de la disminución del oficio entre 2008 y 2013, la cual sin lugar a dudas es un dato que describe un panorama artesanal que, para ser mejor estudiado, implicaría un estudio diferente al que se pretende en este trabajo de investigación.

Existen diversos factores que se podrían considerar a la hora de contextualizar este aspecto: neoliberalismo, disminución de espacios de mercadeo, disminución del turismo consumidor de cultura, el bajo consumo cultural que describen los mismos artesanos hoy en día, entre otros. Estos aspectos hacen que la situación de la disminución artesanal sea un aspecto *multifactorial* cuyo problema apunta en diversas direcciones.

Por tal motivo, es necesario señalar que para efectos de la presente investigación, la disminución artesanal se toma con un indicador inicial que sugiere una continua disminución, por ende, de la transmisión de conocimiento intergeneracional entre los grupos familiares de artesanos.

De igual forma, si tomamos en cuenta aspectos culturales, una de las consecuencias de la globalización, por ejemplo, es la estandarización cultural, lo cual significa que los individuos compartan una homogeneización que deja de lado las costumbres y prácticas que los hacen diferentes uno de otros. En este contexto, no se puede negar que la cultura se ha visto impactada y moldeada por este fenómeno, pues la globalización ha provocado la creación de bloques comerciales y estos a su vez como consecuencia, generan la eliminación de la cultura local con el fin de “fomentar” el impulso económico de un país al poder

expandir su mercado a otros donde puede obtener beneficios incluso a costa de aspectos culturales (López, 2015). De acuerdo con López, algunas de las consecuencias de la globalización sobre la cultura son:

- Deterioro de los valores tradicionales.
- Pérdida de identidad cultural.
- Aumento de individualismo.
- Pérdida de valor de la mano de obra artesanal.

De igual forma la pérdida de cultura y de valores se puede comprobar a través de la Encuesta Mundial de Valores (EMV) (1981), coordinada por el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Michigan, en la que se documentaron los resultados que se vinculan al nivel de desarrollo económico de un país.

Romano Prodi, el ex primer ministro de Italia y el décimo presidente de la Comisión Europea dijo sobre el trabajo de la EMV: "La creciente globalización de los mercados mundiales hace imperativa la comprensión (...) de la diversidad. Para que todos los que posean valores y creencias distintas puedan trabajar y vivir juntos es necesario comprender y apreciar sus distintas visiones del mundo" (*"The growing globalization of the world makes it increasingly important to understand [...] diversity. People with varying beliefs and values can live together and work together productively, but for this to happen it is crucial to understand and appreciate their distinctive worldviews."*) (Inglehart et al., 2004)

A partir de esas consideraciones se establece la presente investigación sobre la base de variables de transmisión de conocimiento e identidad cultural, entre otras, ya que en la actualidad es de suma importancia retomar estas temáticas en la búsqueda de parámetros que caractericen mejor la problemática del contexto artesanal de Teotihuacán en México.

6. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

En el municipio de Teotihuacán, Estado de México, —cuyo contenido histórico y patrimonial del entorno natural-sociocultural es inmensamente rico, con un alto potencial productivo—, existe un amplio estrato de artesanos de bajos recursos que trabajan la obsidiana y están organizados únicamente a nivel familiar. Entre generaciones, este esquema de organización de trabajo, al interior del núcleo familiar, ha propiciado un proceso productivo en el que se percibe un decrecimiento notable dentro de los esquemas de transmisión de conocimiento, así como de la apropiación de aspectos culturales prehispánicos de la zona, aspectos que de alguna manera están impactando su proceso creativo.

En esta situación, los artesanos de obsidiana han dejado de lado el contenido cultural de la zona, provocando que los significados simbólicos culturales de los productos artesanales sean casi siempre los mismos desde hace muchos años; no existen condiciones socioeconómicas para procesos de trabajo, ni sociopolíticas para procesos asociativos, que posibiliten el desarrollo del potencial artesanal como resultado de procesos creativos de los artesanos.

Para el caso que ocupa a la presente investigación, los artesanos han relegado su proceso de producción artesanal a la elaboración de “piedras para masajes y figuras de animales”, así como otros productos de obsidiana carentes de identidad cultural histórico - prehispánica. Esta situación en los artesanos ha afectado su potencial creativo en dos sentidos: en el producto mismo (las artesanías), así como en la búsqueda de opciones para mejorar las condiciones de producción y de comercialización de las mismas.

En este contexto, el aspecto creativo como factor de desarrollo individual y familiar cobra gran relevancia como fenómeno social al interior de los grupos de artesanos; específicamente, existen limitaciones en la búsqueda de alternativas, como es la formación de asociaciones para mejorar opciones de mercado y la propia organización del trabajo, como consecuencia de procesos socioculturales.

7. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.

7.1. Pregunta general.

¿Cuál es el estado actual del proceso de transmisión de conocimiento, así como de la apropiación y manejo de información prehispánica al interior de los núcleos familiares de artesanos y de qué manera impacta dicho estado en sus procesos creativos y desarrollo asociativo?

7.2. Preguntas específicas.

1. ¿Cuál es el nivel e impacto de la transmisión de conocimiento dentro del proceso creativo de los grupos artesanales?
2. ¿Cuál es el grado de conocimiento de información cultural prehispánica que los artesanos aplican en su proceso creativo artesanal?
3. ¿Cuáles son las características del proceso familiar productivo y de qué manera promueve éste la creatividad?
4. ¿Cuál es la influencia del proceso creativo en la construcción de experiencia cultural artesanal?
5. ¿Cuál es el grado de actividad sociopolítica en los grupos familiares de artesanos derivado su creatividad y experiencia cultural?

8. HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN

8.1. Hipótesis general.

En la actualidad, los grupos familiares de artesanos de escasos recursos relegan la transmisión de conocimiento y la riqueza cultural de la zona a un plano sin importancia en sus procesos productivos, ocasionando en tales procesos una carencia de trabajo creativo que permita enriquecer su experiencia cultural, lo que a su vez provoca una escasa o nula búsqueda de alternativas que impulsen su desarrollo mediante procesos asociativos concretos.

8.2. Hipótesis específicas.

1. La transmisión de conocimiento en los grupos familiares actualmente es escasa, lo cual impacta negativamente la motivación de los artesanos en el proceso creativo artesanal.
2. Los artesanos cuentan con bajo conocimiento e información cultural prehispánica, lo que les impide manifestar el conjunto de rasgos propios de la cultura local dentro del proceso creativo artesanal.
3. El proceso productivo de los grupos familiares de artesanos es estático y no promueve el desarrollo expresivo dentro del trabajo creativo artesanal.
4. El bajo nivel de creatividad artesanal y productiva limita en los artesanos la construcción de experiencia cultural que posibilite la mejora tanto del trabajo artesanal en sí mismo, como de las condiciones generales de los procesos productivos.
5. La experiencia cultural artesanal es baja, lo que a su vez genera una escasa actividad sociopolítica, relacionada con la construcción de asociaciones como organismos políticos, que son un medio importante para la construcción de condiciones apropiadas para el desarrollo y mejora del trabajo artesanal.

9. OBJETIVOS.

9.1. Objetivo general.

Analizar los procesos de transmisión de conocimiento y aplicación de información prehispánica en el proceso productivo de los grupos familiares de artesanos de obsidiana de Teotihuacán, así como su relación con el ámbito creativo y de experiencia cultural, con el fin de determinar su impacto en el área de desarrollo asociativo.

9.2. Objetivo específicos.

1. Identificar el proceso familiar de transmisión de conocimiento artesanal, con el fin analizar su impacto en los procesos creativos y en el estado de permanencia y continuidad de la actividad artesanal.
2. Determinar el grado de información cultural prehispánica que las familias de artesanos aplican en la elaboración de sus artesanías, y analizar el impacto que ésta tiene en el proceso creativo.
3. Analizar el proceso familiar productivo de los artesanos de obsidiana con el fin de determinar si se promueve la creatividad entre los miembros de la familia.
4. Conocer la influencia del proceso creativo en la construcción de experiencia cultural dentro del proceso productivo artesanal-familiar.
5. Determinar el grado de actividad sociopolítica derivado de la experiencia cultural, así como su impacto dentro del desarrollo asociativo de los grupos familiares de artesanos.

10. AISLAMIENTO Y DEFINICIÓN DE VARIABLES.

De acuerdo con los datos recabados previamente, se identificó como variable dependiente al *desarrollo asociativo artesanal*, el cual se encuentra estancado debido a la falta de procesos sociales específicos, como se analizará en las dos variables intermedias: creatividad artesanal y productiva; así como la experiencia cultural artesanal.

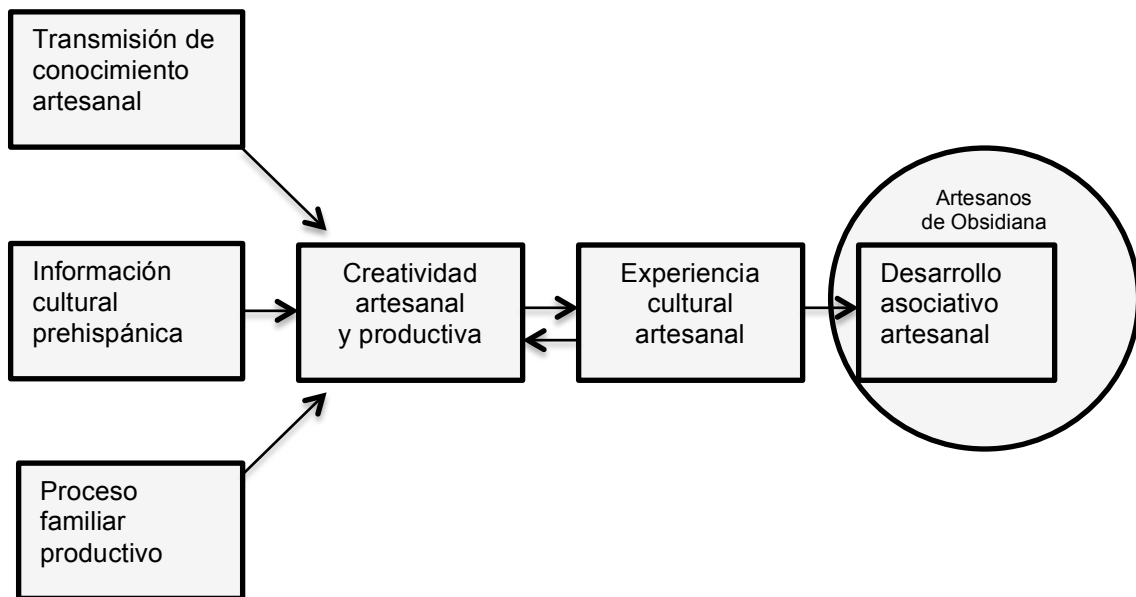


Figura 3. Variables para análisis. Modelo teórico basado en método hipotético-deductivo.

Por su parte, las variables independientes fueron identificadas en el inicio de la investigación como parte de un proceso de observación directa en la zona de estudio. De esta forma, *Transmisión de conocimiento artesanal*, *Información Cultural Prehispánica*, y *Proceso Familiar Productivo*, serán las variables a analizar como base para explicar la posible ausencia, aumento y/o disminución de procesos creativos en los núcleos familiares de artesanos.

10.1. Operacionalización de variables.

10.1.1. Transmisión de conocimiento.

Definición conceptual.

La transmisión de conocimiento es un proceso de enseñanza que se da entre al menos dos individuos con el objetivo de transferir una experiencia previa basada en habilidades específicas.

Definición operativa.

La transmisión de conocimiento se refiere entonces al procedimiento mediante el cual cada artesano obtuvo los conocimientos y habilidades para la elaboración de artesanías de obsidiana y la forma en que transfiere dicho conocimiento a otras personas.

Indicadores:

1. Posición familiar. En el caso de estos grupos de artesanos, existe una relación de parentesco dentro de la que se da la transmisión de conocimiento artesanal; en ese sentido, la posición familiar se refiere al rol social familiar en el que se encuentran los integrantes de la familia al momento del proceso de enseñanza. Esto puede darse en los siguientes supuestos:

- a) De padre a hijo.
- b) De abuelo a nieto.
- c) De bisabuelo a bisnieto.
- d) De hermano a hermano.

2. Comunicación. Es el proceso humano mediante el cual se da la transmisión de conocimiento entre dos o más miembros del núcleo familiar. Esto se puede dar en distintos niveles dependiendo de las necesidades de cada persona:

- a) Lenguaje hablado.
- b) Lenguaje escrito.
- c) Lenguaje de señas.

d) Otro, basado en experiencias y necesidades específicas de la familia.

3. Enseñanza. Es la transmisión misma de conocimientos, ideas, experiencias, habilidades o hábitos a una persona que no los tiene. Se basa en diversos métodos y puede estar apoyada en una serie de materiales y/o procedimientos.

En el contexto artesanal se puede dar en varios niveles:

- a) Observación previa apoyada en explicaciones.
- b) Esquema de preguntas y respuestas.
- c) Materiales impresos: libros, esquemas, etc.
- d) Práctica directa.

4. Tradición. En el caso artesanal, es cada uno de los acuerdos que la familia considera dignos de constituirse como parte integral de sus usos y costumbres, los cuales han sido aplicados a lo largo de un tiempo determinado.

10.1.2. Información Cultural Prehispánica.

Definición conceptual.

La Información Cultural Prehispánica es el conjunto de datos que se tiene sobre aspectos del orden cultural de las civilizaciones previo a la llegada de los españoles a América.

Definición operativa.

La información cultural prehispánica se refiere al conjunto de conocimientos, tanto históricos como culturales de la época prehispánica de Teotihuacán, que cada grupo familiar de artesanos posee y aplica en la elaboración de sus artesanías.

Indicadores:

1. Herencia Cultural. Se refiere al patrimonio cultural propio del pasado de una comunidad, con la que ésta vive en la actualidad y que forma parte de sus

bienes no materiales. Para los artesanos de obsidiana la herencia cultural es el grado de conocimiento que tienen sobre la cultura propia del lugar, en este caso la cultura Teotihuacana, unida a los conocimientos artesanales que heredaron de alguno de sus familiares en ascendencia. Como complemento a lo anterior, se puede tomar como referencia la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, aprobada por la UNESCO el 17 de Octubre de 2003, en donde se definió que el patrimonio cultural inmaterial son los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas 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 a manera de herencia cultural, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, creando un sentimiento de identidad y continuidad que contribuye a la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2003).

2. Historia. Desde el punto de vista de la ciencia, la historia tiene como objeto de estudio el pasado de la humanidad. Más allá de los significados propios de la ciencia histórica, “historia”, en el lenguaje usual y de acuerdo con el Diccionario de la Lengua Española, es la narración de cualquier suceso, incluso de sucesos imaginarios.

Desde el anterior punto de vista, en la elaboración de artesanías interviene una mezcla de patrimonio cultural con habilidades humanas específicas; por lo tanto, saber o conocer la historia del lugar representa un refuerzo a dichas habilidades y, como consecuencia, al incremento de la creatividad en la producción de las artesanías mismas.

3. Apropiación. Los saberes de la herencia cultural y la historia por sí mismos no generan un impacto directo en el conocimiento de los artesanos si éstos no se *apropian* de ellos. Evidentemente en cualquier proceso de apropiación

existen límites; es decir, los individuos en tanto participantes de grupos sociales tienen acceso a un determinado tipo de discursos o información tanto histórica como cultural.

10.1.3. Proceso Familiar Productivo.

Definición conceptual.

Es el proceso mediante el cual se realizan los procedimientos necesarios para la producción de un bien material dentro de un núcleo familiar.

Definición operativa.

El proceso familiar productivo se refiere entonces a los procedimientos que cada grupo familiar utiliza para la elaboración de sus artesanías.

Indicadores:

1. Materiales. Cada grupo familiar de artesanos utiliza, o puede utilizar, diversos tipos de materiales, en este caso es la referencia directa al tipo de obsidiana que usan para la elaboración de sus artesanías: roja, arcoíris, o dorada. También se deben tomar en cuenta los materiales que usan, en el caso de artesanías más elaboradas, para realizar acabados más complejos en incrustaciones que pueden ser de plata, concha, oro, y otros materiales.

2. Herramientas. Se refiere a la maquinaria que usan los artesanos para el proceso productivo: maquinas cortadoras, lijadoras, pulidoras, así como todos aquellos recursos rústicos que pudieran utilizar como martillos, clavo de riel, etc., esto en el caso de hubiera artesanos que aún utilicen este tipo de técnica.

3. Posición Organizativa. Los núcleos familiares de artesanos funcionan como empresas; sin embargo, dentro de la complejidad social del ámbito familiar, cada miembro posee un rol específico dentro de la organización. Por lo tanto, este indicador se refiere a la comprensión de dicho rol, si se respeta, si existe

jerarquía organizativa, o si cada miembro es libre de hacer y participar en cualquier acción del proceso productivo, dando como resultado una definición de aciertos y errores de tipo organizacional.

4. Apoyos externos. Parte de la problemática que han definido los artesanos es la falta de apoyos externos, por lo tanto se tiene que conocer si existen apoyos externos, gubernamentales o privados, y si se les han otorgado o no, a algunos o a todos los artesanos en general.

10.1.4. Creatividad artesanal y productiva.

Definición conceptual.

Es la facultad de creación innovadora en las artesanías derivada de un proceso productivo específico

Definición operativa.

Es el proceso de creación de artesanías, cuyo aporte es significativo a su ámbito, sin dejar de lado el conocimiento y la cultura inmersa en su contexto sociocultural.

10.1.5. Experiencia.

Definición conceptual.

Es una forma de conocimiento o habilidad derivados de la observación, de la participación y de la vivencia de un evento o proveniente de las cosas que suceden en la vida, es un conocimiento que se elabora colectivamente.

Definición operativa.

La experiencia dentro de los grupos familiares de artesanos se define como el grado de conocimientos, vivencias, prácticas y saberes que intervienen en su desempeño dentro del oficio artesanal.

11. MARCO TEÓRICO.

11.1. CREATIVIDAD.

¿Es la creatividad un proceso que puede permanecer ajeno a la sociedad? ¿Son las culturas más o menos creativas unas que otras? ¿Podemos hablar de creatividad sin referir a aspectos sociales y culturales? Tradicionalmente, las teorías sobre creatividad se han centrado únicamente en la persona, y tratar a la creatividad exclusivamente como un proceso mental no hace justicia al fenómeno, que es tanto social y cultural, como psicológico.
Mihaly Csikszentmihalyi.

Muchas son las disciplinas que específicamente han estudiado el tema de la creatividad, resaltando principalmente las teorías psicológicas, que conceptualizan a la creatividad desde diferentes ángulos: conductismo, asociacionismo, escuela de la gestalt, psicoanálisis, cognoscitividad, etc. “Para la mayoría de los psicólogos, la creatividad es considerada como un factor multidimensional que implica interacción o concatenación entre múltiples dimensiones” (Esquivias, 2004:3).

Se rescata de estas vertientes a la escuela de la Gestalt, que considera básica la comprensión de las dimensiones de la interpretación personal hacia los objetos. Una artesanía es un objeto, pero su proceso creativo está marcado por la interpretación de su creador. Desde este punto de vista, y tomando en cuenta la actividad artesanal en Teotihuacán, se parte de la base de que el proceso creativo, aquel que conlleva la creatividad necesaria para crear artesanías, implica habilidades del pensamiento que integran desde procesos básicos hasta habilidades específicas para un trabajo más especializado y complejo. Para entender el proceso creativo de los artesanos teotihuacanos, se vuelve necesario comprender su actividad como una habilidad del ser humano que ha recibido el conocimiento artesanal de forma tradicional para tal efecto, agregando a lo anterior que el proceso mismo está vinculado a su propia naturaleza como individuo.

11.1.1. Conceptos básicos de Creatividad.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1970), define a la creatividad como: “facultad de crear, o capacidad de creación”. Este sin duda es el concepto más simple y básico que se puede encontrar acerca de la creatividad.

Por su parte, la Enciclopedia de Psicopedagogía Océano (1998: 779-780) la define como: “Disposición a crear que existe en estado potencial en todo individuo y a todas las edades”. El Diccionario de la Ciencias de la Educación Santillana (1995: 333-334) señala: “El término creatividad significa innovación valiosa y es de reciente creación”.

Como se puede observar en las dos definiciones anteriores, desde 1970 hasta 1995 existe una evolución del concepto, desde lo que se pudiera considerar como una actividad intrínseca del ser humano como lo es *crear*, hasta tomar en cuenta que para la creatividad es necesario ser *innovador y reciente*. Se debe tomar en cuenta que lo anterior no se trata de necesidades para considerar algo como *creativo*, sino que se trata de características del proceso creativo mismo, que pueden estar presentes o no en una artesanía. Esta afirmación se hace tomando el ejemplo de una artesanía que sea una replica de una pieza prehispánica, en la cual al término de su creación puede ser considerada como creativa por el simple hecho de conservar *a detalle* las características de la pieza original, no se trata de una pieza actual *per se*, pero eso no le quita el valor creativo al trabajo artesanal.

Se debe tomar lo anterior como un proceso creativo a partir de experiencias y emociones personales, ya que muchas son las definiciones que existen acerca de la creatividad, y cada una de ellas aporta ideas para su mejor comprensión.

Taylor (1959) profundizó en el tema de las dimensiones de la creatividad y determinó que dichas dimensiones se encontraban en distintos niveles de

profundidad: el expresivo, productivo, de originalidad, renovador, y supremo; con estos niveles, su intención fue la de situar a la creatividad como la máxima capacidad inteligente del ser humano.

Ante tal panorama, y bajo el planteamiento que cuestiona que si para ser creativo se necesita ser inteligente, May (1961), Mac Kinnon (1962) y Torrance (1965), encontraron que los estudiantes con coeficiente intelectual (C.I.) alto, no lo son así en creatividad; mientras que los estudiantes que mostraron creatividad avanzada no necesariamente tenían un C.I. alto. En lo que respecta al desempeño académico de estos estudiantes, los estudios mostraron que ambos grupos pueden alcanzar altos logros, coincidiendo que los estudiantes altamente creativos tienen métodos distintos para alcanzar sus metas, mientras que los estudiantes con un C.I. alto se valen más del mismo para tal efecto. En esta aproximación encontramos el primer acercamiento a otra dimensión del ser creativo: la solución de problemas y situaciones específicas.

Surge entonces el tema de las *habilidades creativas*. Dedboud (1992), sugiere ocho como las habilidades que componen a la creatividad:

1. Sensibilidad para los problemas.
2. Fluidez.
3. Flexibilidad.
4. Originalidad.
5. Redefinición.
6. Análisis.
7. Síntesis.
8. Penetración.

Se sugiere entonces que una persona creativa, siendo sensible a los problemas, busca caminos diferentes para solucionarlos haciendo uso de los demás puntos.

Posterior a su propuesta de 1965, Torrance (1978), basándose en la educación escolar y familiar de los individuos, apunta las siguientes como claves confiables de la creatividad:

- La curiosidad.
- La flexibilidad.

- La sensibilidad ante los problemas.
- La redefinición.
- La confianza en sí mismo.
- La originalidad.
- La capacidad de perfección.

Esta propuesta resulta atractiva y lógica, pero pensemos un poco acerca del artesano: ¿en qué medida las necesidades primarias de subsistencia bloquean la mayoría de los puntos propuestos por Torrance? Sería muy aventurado proponer que una persona creativa, para tener éxito en su profesión, necesita dejar de pensar en sus necesidades básicas. Por tal motivo, la anterior pregunta cobra absoluta relevancia en la presente investigación. Además, cómo definir a un artesano creativo, cuyo contexto es el entorno rural, y más aún, cómo calificar su trabajo como *creativo*.

11.1.2. Psicología y Creatividad.

“La creatividad es un poder innovador e imprescindible para el desarrollo y el crecimiento del ser humano, que se desarrolla tanto en áreas artísticas y científicas como en el trabajo transformador del individuo y su conducta”.
Fidel Moccio.

Desde el punto de vista de las teorías psicológicas se ha conceptualizado a la creatividad desde diferentes ángulos: conductismo, asociacionismo, la escuela de la Gestalt, los psicoanalíticos, los humanistas y los cognoscitivistas. Para la mayoría de los psicólogos, la creatividad es considerada como un factor multidimensional que implica la interacción o concatenación entre múltiples dimensiones. En medio de este marco de estudio, se consideran con bastante relevancia las visiones y teorías de DeBono (1975), y Rogers (1975), las cuales contextualizan y resaltan la importancia de ofrecer un panorama desde el punto de vista psicológico acerca de la creatividad, que además resulta pertinente a la presente investigación.

11.1.2.1. DeBono.

Edward de Bono (nacido el 19 de mayo de 1933) es un psicólogo escritor maltés por la Universidad de Oxford, entrenador e instructor en el tema del pensamiento. Es tal vez más famoso por haber acuñado el término “pensamiento lateral” en su libro *Lateral Thinking* (1970) y posteriormente desarrollado en “Seis sombreros para pensar” (1985). De Bono ha creado varias herramientas para mejorar las habilidades y actitudes de exploración, como son el PNI (Positivo, Negativo, Interesante), CTF (Considerar todos los factores) y CyS (Consecuencias y Secuelas). Muchas de ellas se basan en la premisa de que debe enseñarse a pensar explícita e intencionalmente, tal y como defiende al separar las posibles formas de pensar por colores y concretarlas en distintos “sombreros”, los cuales pueden ser usados para actuar según el objetivo de cada uno de ellos:

- Sombrero blanco: es un sombrero para pensar de manera más objetiva y neutral posible.
- Sombrero rojo: para expresar nuestros sentimientos, sin necesidad de justificación.
- Sombrero negro: para ser críticos de una manera precavida y pensar por qué algo no podría salir bien.
- Sombrero amarillo: al contrario que el sombrero negro, con este se intenta buscar los aspectos positivos sobre un determinada situación u hecho.
- Sombrero verde: abre las posibilidades creativas y está íntimamente relacionado con su idea de pensamiento lateral o divergente.
- Sombrero azul: es el que controla al resto de sombreros; controla los tiempos y el orden de los mismos.

La aparición en la escena Psicológica de los estudios y publicaciones relativas al Pensamiento Lateral o Divergente de DeBono, constituyó la base sobre la que se apoyan los esfuerzos por conseguir un trabajo con verdadera aplicación

práctica al campo de la Creatividad, especialmente en lo que concierne a su desarrollo y estimulación.

La profundización en el conocimiento de las vías de funcionamiento de la mente, a través de los procedimientos de comunicación o **transferencia de la información** y de elaboración de modelos encargados de la organización automática de esa información, puso de relieve la necesidad de estimular formas de pensamiento que no perpetuaran esas estrategias estancadas de clasificación y utilización de la información en pro de la búsqueda de soluciones más eficaces a los problemas que se puedan plantear.

Aunque este sistema de funcionamiento mental optimiza la capacidad de integración, clasificación y recuperación de la información a través de la creación de modelos o categorías, que maximizan la limitada capacidad receptora del individuo, y del establecimiento de una secuencia lógica de entrada de la información, existen algunos detalles inherentes a éste sistema que ponen de relieve su falta de eficacia total cuando hablamos en términos de pensamiento flexible, innovador o creativo (De Bono, 1975).

Para DeBono, el pensamiento lateral es el conjunto de procesos destinados al uso de información de modo que genere ideas creativas mediante una reestructuración inteligente de los conceptos ya existentes en la mente.

El pensamiento lateral está íntimamente relacionado con los procesos mentales de la perspicacia, la creatividad y el ingenio. Se trata de una forma definida de aplicar la mente a un tema o problema dado, oponiendo nueva información con ideas viejas. Se obtendría así una modificación de la idea antigua como resultado de los nuevos conocimientos.

La enseñanza se fundamenta en el supuesto de que es suficiente una **comunicación eficaz de la información** para que ésta se ordene automáticamente en ideas útiles. Con ese fin se desarrollan medios para el

mejor tratamiento de la información, tales como operaciones matemáticas y el pensamiento lógico. El método más eficaz para transformar ideas no es externo, como la contraposición de nuevas ideas, sino interno, mediante la reestructuración de la información disponible a la luz de la perspicacia (por perspicacia se entiende en el contexto de esta obra la profunda y clara visión interna de un tema o de parte de un tema). El pensamiento lateral se ha desarrollado como un instrumento para el uso consciente y deliberado de la perspicacia.

La aplicación del pensamiento lateral y la enseñanza tienen su razón de ser en el hecho de que el último fin de ésta, no es la memorización de los datos, sino su uso óptimo. La mente opera creando modelos con los conocimientos adquiridos para su uso posterior.

La perspicacia y el ingenio se basan en una reestructuración de los modelos, al igual que la creatividad, aunque ésta exige ante todo la superación del efecto restrictivo derivado de la rigidez de los modelos. El pensamiento lateral tiene mucho en común con la creatividad; pero mientras esta última constituye con excesiva frecuencia sólo una descripción de resultados, el pensamiento lateral incluye la descripción de un proceso. Ante un resultado creativo sólo puede sentirse admiración; pero un proceso creativo puede ser aprendido y usado conscientemente. Cada vez se valora más la creatividad. Como factor de cambio y de progreso; se le confiere un valor superior al conocimiento técnico a causa de que éste es más asequible.

La creatividad es entonces un modo de emplear la mente y manejar información. Tal es la función del pensamiento lateral. El pensamiento lateral tiene como fin la creación de nuevas ideas, normalmente se relacionan las ideas nuevas con el ámbito de la invención técnica; sin embargo, la invención de nuevos dispositivos técnicos es sólo uno de los múltiples aspectos que derivan de la creatividad.

Así, preocupados por los bloqueos que suponen ciertos aspectos de este modelo de funcionamiento mental, una gran cantidad de profesionales de la Psicología emprendieron todo un movimiento que, a través de la promoción del pensamiento lateral como alternativa y complemento al pensamiento vertical, se dedicó a la generación de técnicas, procedimientos e instrumentos para el desarrollo de la Creatividad. Este grupo de Psicólogos entre los que destacan DeBono (1975), y Osborn (1972), entre otros, rechaza la opinión generalizada de que el pensamiento vertical o lógico es la única forma de pensamiento efectivo, argumentando que no se puede negar la identidad del pensamiento lateral, construida a partir de las diferencias que presenta respecto al pensamiento vertical.

11.1.2.2. Rogers.

Carl Ransom Rogers (8 de enero de 1902, Oak Park, Illinois, Estados Unidos - 4 de febrero de 1987, San Diego, California, Estados Unidos) fue un influyente psicólogo en la historia estadounidense, quien junto a Abraham Maslow llegaría a fundar el enfoque humanista en psicología.

Rogers fue el padre de la no-directividad, según él, el clima psicológico de libertad favorecía el desarrollo pleno del individuo, valoraba la empatía y la autenticidad. Todo el proceso educativo debería entonces centrarse en el niño, no en el profesor, no en el contenido pragmático. Para Rogers, los principios básicos de la enseñanza y del aprendizaje son: confianza en las potencialidades humanas, pertinencia del asunto que va a ser aprendido o enseñado, aprendizaje participativo, autoevaluación, autocrítica y aprendizaje del propio aprendizaje.

Rogers (1961) define la creatividad como la aparición de un *producto* relacional nuevo que resulte por un lado de la unicidad del individuo y por otro, de los aportes de otras personas y del ambiente. Refiere que la urgencia de autorrealizarse motiva a expresar y activar las capacidades del organismo. Por

ello, Rogers manifiesta que una persona es creativa en la medida que realiza sus potencialidades como ser humano.

Rogers define cuáles son para él las condiciones que están más asociadas con el potencial creativo:

- a) Apertura a la experiencia: Para una persona con apertura a las experiencias, cada estímulo es percibido libremente a través del sistema nervioso, sin ser distorsionado por algún sistema de defensa. Esto significa que en vez de percibir los estímulos por categorías pre determinadas, como por ejemplo “el árbol es verde”, el individuo superará estas categorías percibiendo los estímulos y situaciones en su totalidad (el árbol es aromático, sus ramas son coposas, etc). Esta falta de rigidez y permeabilidad de límites en conceptos, hipótesis, percepciones y creencias crea una tolerancia a la ambigüedad cuando la ambigüedad existe. Significa una habilidad para recibir mayor información conflictiva sin forzar la conclusión frente a una situación. A esto Rogers le llama “orientación expansiva” que es una condición de la creatividad constructiva.
- b) Necesidad Interna de Evaluación: El valor del producto creado por una persona está establecido no por la crítica de los demás sino por la de sí mismo.
- c) Habilidad para jugar con elementos y conceptos: Es la habilidad para jugar espontáneamente con ideas, colores, formas y relaciones. Es la habilidad de formular hipótesis, de poder expresar lo ridículo, de transformar una forma en otro o de combinar elementos en imposibles yuxtaposiciones.

11.1.3. La creatividad como desarrollo humano y social: un enfoque Filosófico.

Jessica Cabrera Cuevas, profesora universitaria en Santiago de Chile, escribió un artículo en donde hace una referencia sobre *Conciencia y Creatividad*, en el que cita un relato, el cual condensa de forma general las diversas teorías, aproximaciones y enfoques que han estudiado a la creatividad. El relato es el siguiente:

“...y cuando despertó, se dio cuenta...”

“Un hombre solitario y cansado se quedó dormido vencido por sus dragones, sombras y sus adversas circunstancias. Esa noche, soñó que volaba hacia el sol, y desde allí se dispuso a contemplar la Tierra. Esto es lo que observó:

Cuando el hombre reconoce la distinción de la capacidad de crear cosas nuevas, o de transformar la realidad como los sabios alquimistas, se ve cautivado por aquellas personas que parecen extraordinarias, que hacen cosas diferentes, osadas, rompedoras, ingeniosas y útiles en su mayoría. Se centra la atención en los individuos catalogados como genios creativos². Estos se dejan ver en las áreas de las ciencias y de las artes.

En su afán por entender aquello que los hacía tan especiales, el foco de atención de los estudiosos se dirigió a los procesos que generaban esas estrategias de pensamiento y cuáles eran aquellos impulsos, motivaciones y características de esa forma de expresión en el mundo³. ¿Acaso pasan por etapas?, ¿de dónde vienen los insight?. Era necesario saber las representaciones mentales y los procesos que subyacen a ese pensamiento creativo, ¿es que se podría replicar ese tipo de pensamiento en las máquinas se preguntaron otros?⁴

² Teoría del Genio. Teoría de la Superdotación.

³ Aproximación Psicodinámica.

⁴ Teoría Asociacionista, Cognitivismo Clásico, Teoría del Rasgo, Modelo Gestáltico, Simulaciones con Ordenador.

Debemos medirla, dijeron, saber qué es lo creativo y qué no lo es, si los pensamientos son fluidos, diferentes, hipernovedosos, si tienen una estructura, etc.⁵ Algunos comenzaron a dudar de este entusiasmo y dijeron que eso era una forma parcial de mirar la creatividad, que se alejaba de bases teóricas y que se centraba demasiado en la práctica. Otros sin embargo, seguían optimistas e idearon diferentes técnicas para estimular el pensamiento creativo, aunque centrado siempre en el aspecto cognitivo⁶.

Aparecieron otras miradas más amplias que comenzaron a darle valor a la importancia social que tenía la creatividad para las personas, las instituciones y el sistema en general y que por tanto, la creatividad constituía diferentes dimensiones como las biológicas, psicológicas y las sociales⁷.

Poco a poco comenzaron a confluir los enfoques, a necesitarse mutuamente, a integrarse. Si la creatividad era algo complejo, se precisaban diferentes aportes. En esta amplitud de miradas, hasta las ciencias del cosmos tenían algo que decir, la ecología y hasta la naturaleza reclamaba llamarse creativa⁸. ¿Es que la vida misma en todo lugar y espacio es creativa, se reorganiza, se renueva y se recrea?, ¿depende la creatividad de nuestro foco de atención e intención?

El planeta parecía envuelto en una capa de luces, muchas redes se interconectaban desde diferentes lugares, nadie estaba sólo en su búsqueda, todos estaban de alguna manera interrelacionados entre sí y con su entorno⁹.

Cuando el hombre despertó, se dio cuenta que aún tenía semillas de sol en sus ojos y sonrió”.

⁵ Aproximación Psicométrica.

⁶ Aproximación Pragmática, Enfoque de Producto.

⁷ Enfoque Humanista, Teoría Social cultural, Modelo Componencial, Teoría de la Inversión, Enfoque Ecológico.

⁸ Enfoque Ecosistémico.

⁹ Teoría Interactiva Psicosocial, Enfoque Complejo Evolucionista.

Con este enfoque filosófico a manera de introducción, se emite un mensaje claro: la creatividad no es condición de unos cuantos ni se puede considerar centrada sólo en rasgos cognitivos.

Es desde una mirada transdisciplinar donde la creatividad trasciende fronteras, no estará presa desde sólo lo cognitivo, ni biológico, ni de un paradigma en particular, sino en una coherencia de apertura a sus posibilidades de estudio, comprensión, desarrollo y práctica. Para ello se necesitará la colaboración de diversas disciplinas (epistemología, biología, sociología, neurociencia, física cuántica, psicología, pedagogía, etc.) entre otros campos (filosofía, arte, medios de comunicación, Tic's, etc.) y saberes hasta ahora no considerados (tradiciones orientales, medicina chamánica, etc.).

Desde la anterior perspectiva, las aproximaciones filosóficas son variadas, sin embargo se retoman, al igual que en la *aproximación psicológica*, dos autores que se consideran relevantes dentro de los estudios filosóficos al respecto de la creatividad.

11.1.3.1. Peirce.

“¿No es de todas las cosas la más maravillosa que la mente sea capaz de crear una idea de la que no hay ningún prototipo en la naturaleza, nada con el menor parecido, y que por medio de esta completa ficción sea capaz de predecir los resultados de los experimentos futuros, y que por medio de ese poder haya transformado la faz de la tierra?”

Charles Peirce, 1903.

Charles Sanders Peirce fue un filósofo, lógico y científico estadounidense. Es considerado el fundador del pragmatismo y el padre de la semiótica moderna. Nacido en Cambridge (Massachusetts), creció en un influyente entorno intelectual, cultural y social. Peirce se graduó en ciencias químicas y fue un científico fascinado no sólo por la práctica sino también por la teoría de la ciencia y por su historia, así como por la filosofía y por la lógica.

A lo largo de toda su vida Peirce intentó desarrollar una enorme empresa creativa: construir todo un sistema filosófico en el que se articularan arquitectónicamente los distintos saberes y convicciones. La interdisciplinariedad, el enraizamiento vital de la filosofía, el discurso filosófico salpicado de imágenes, de referencias a otros ámbitos que no fueran estrictamente discursivos, son elementos que él empleó en ese intento de construir un sistema en el que todo enlazara con todo. Peirce trabajó tenazmente durante décadas, en las que a lo largo de los años modifica una y otra vez los conceptos, escribe y reescribe, dialoga con los pensadores que le precedieron y consigo mismo en una comunidad formada por todos aquellos que buscan la verdad, cuida sus ideas, sus creaciones, como a pequeñas personas, las perfecciona hasta arrojar concepciones que sorprenden por su claridad y acierto.

Para Peirce la creatividad es la capacidad de generar nueva inteligibilidad. La creatividad envuelve nuestra vida entera e incluso la evolución del universo, que está en continuo crecimiento. La creatividad, como posibilidad de crecer, es una característica de la racionalidad humana, de su modo de funcionar, y por tanto no exclusiva de ningún ámbito del conocimiento sino indisolublemente unida a toda aplicación de la razón humana.

Lo creativo es para Peirce lo nuevo, ideado a través de la abducción. Lo creativo es valioso, inteligible y original es expresión de la propia subjetividad, que Peirce entiende en términos semióticos y que aparece caracterizada por la continuidad y el crecimiento, llamativamente marcada por la apertura. Para Peirce todo es signo, también la mente humana, y todo signo, que es irreductiblemente triádico y está por algo para alguien en algún respecto o capacidad, está abierto a la interpretación, abierto a otros.

En esa concepción del sujeto como signo, y por tanto como capacidad de comunicarse, de mediación, de estar en relación con otros signos, radica la capacidad inagotable de crecer del ser humano, su poder creativo. Para Peirce

siempre existe en la mente un elemento de espontaneidad, "la mente no está sujeta a *ley* en el mismo sentido rígido en que lo está la materia. Siempre permanece una cierta cantidad de espontaneidad arbitraria en su acción, sin la cual estaría muerta" (Peirce, 1891). Este elemento de espontaneidad, conjugado con el control propio de la razón, explica la creatividad como la aparición de nueva inteligibilidad a través de la que se va encarnando el idea de razonabilidad en el universo. Por encima de cualquier determinismo, hay una nueva e inesperada inteligibilidad, y esa aparición de lo nuevo se da a través de la abducción, cada interpretación es de naturaleza *abductiva*.

No seríamos capaces del más mínimo avance en el conocimiento, tampoco del necesario para la vida ordinaria, sin la abducción, sin esa operación lógica que permite explicar la aparición de nuevas ideas. Se trata de un salto de la mente hacia lo nuevo: apoyada en la experiencia, pero salto; con referencias a lo antiguo, pues no sería posible sin conocimientos previos y sin experiencia, pero nuevo. La abducción es la explosión de una idea sin el apoyo de unas premisas en las que esté contenida, la aparición de una respuesta *sorprendente*, originaria a unos hechos sorprendentes, que llaman nuestra atención: sorprende la facilidad con que acertamos con la hipótesis correcta, y eso es posible para Peirce por un instinto que nos permite *adivinar* la verdad, una luz natural (*il lume naturale*) en palabras que toma de Galileo, que permite penetrar en la naturaleza y adivinar la explicación verdadera. El universo es una gran obra de arte, un poema, por eso posee inteligibilidad; hay una afinidad entre la mente y la naturaleza y nosotros podemos descifrarla tarde o temprano.

En Peirce se dan las claves para superar la empobrecida visión de la razón humana que hemos heredado del racionalismo. La vida humana es la creativamente vivida, esto es, de acuerdo con nuestra racionalidad, haciéndola crecer, y ésta no se limita a una reducida visión lógico-deductiva, sino que abarca también a los demás ámbitos que forman parte del ser humano. No somos razones separadas, tenemos cuerpo y tenemos manos para manipular, para sentir, para experimentar. La racionalidad científica como modo de

conocimiento excluyente de sentimientos, instintos e imaginación muestra así sus limitaciones. No hay razones separadas, sino personas razonables que tienen sentimientos y que pueden crecer.

No puede darse por tanto una explicación exacta de la creatividad, pero sí una "razonable". Lo creativo es para Peirce lo comunicable, supone la aparición de nueva inteligibilidad que puede expresarse. Lo que se encuentra en el fondo de la teoría de la creatividad de Peirce es su concepción de la persona como sistema dinámico y orgánico de hábitos, sentimientos, deseos, tendencias y pensamientos que crece en su interacción comunicativa con los demás. Habrá que prestar atención por lo tanto a la articulación de racionalidad y sensibilidad, a la educación de la imaginación y de los sentimientos: esa es la gran tarea que tenemos por delante para llegar a ser más creativos, esto es, más razonables y humanos.

11.1.3.2. Whitehead.

Alfred North Whitehead, fue un matemático y filósofo inglés, creador de la llamada filosofía del proceso. Se le atribuye la famosa frase: "Toda la filosofía occidental se reduce a una serie de notas escritas al margen de las páginas de Platón".

Whitehead suele ser considerado como un filósofo oscuro y extraño por su terminología, categorías, y planteamientos. Pero su problemática es, en el fondo, similar a la de los grandes metafísicos. El tema de la creatividad es básico en su filosofía. Creatividad es el principio último que crea e impulsa el mundo. Dios mismo es creatura de la creatividad. Pero la creatividad no es subsistente en sí, radica en las entidades que crea, y sólo así es concebible un mundo en proceso de *autocreación*.

Whitehead propone un mundo pluralista de entidades del mismo nivel (Dios inclusive), cada una de ellas constituida por su propia acción creadora. Esto le

enfrenta con una problemática porque la creatividad ha suscitado un cúmulo de problemas, sobre todo al tratar de conciliarla con el Principio Ontológico¹⁰. Por un lado, si nos atenemos a las actualidades individuales, no aparece el modo de verlas como individuaciones de la creatividad, pues ésta radica en ellas, según el Principio Ontológico. Por otro lado, si nos atenemos a la creatividad, nos sentimos impulsados a concebirla como actual, e incluso como más real que las entidades actuales, que son inventiva suya. Pero Whitehead propone la actualidad plena de lo plural y, al mismo tiempo, la creatividad como actividad genérica por cuya eficacia toda entidad actual es activa. Así, la creatividad no es actual, sino que, según el principio ontológico, tiene su lugar en las entidades actuales.

En *Process and Reality*, Whitehead compara la creatividad con la materia prima aristotélica. Y, sin duda, tienen claras similitudes, pero también notables diferencias.

“La ‘creatividad’ es otra versión de la ‘materia’ aristotélica y de la moderna ‘materia neutral’. Pero está despojada de la noción de receptividad pasiva, sea de la ‘forma’ sea de relaciones externas. Es la noción pura de actividad condicionada por la inmortalidad objetiva del mundo actual... La creatividad carece de carácter propio exactamente en el mismo sentido en que la ‘materia’ aristotélica carece de carácter propio. Es esa noción de la más elevada generalidad a la base de la actualidad” (Whitehead, 1929:46-47).

Creatividad y materia prima son similares en cuanto que ambas adoptan diferentes formas de individuación, careciendo en sí de todo carácter. Son nociones de la más alta generalidad, que sustentan toda actualidad. Pero difieren claramente: la materia prima es pasiva. La actividad radica en la forma sustancial; en cambio, la creatividad es actividad creadora. Aunque cumple la

¹⁰ El Principio ontológico proclama que todas las razones, todas las motivaciones deben buscarse en las entidades actuales.

función o 'categoría de lo último' se hace actual sólo en 'virtud de sus accidentes', es decir, en virtud de las entidades actuales concretas.

Creatividad es algo así como acto puro no especificado ni limitado, privado de carácter propio. Pero todo lo crea e inventa. Carece, no obstante de subsistencia propia; debe ser recibido y concretado en las entidades actuales, que son criaturas de su actividad.

La creatividad resulta imprescindible en la explicación final del universo. Las entidades actuales, por ser contingentes, necesitan un fundamento. Aristóteles, ante una problemática similar, acude al motor inmóvil, Tomás de Aquino al Dios trascendente... Whitehead rechaza tales recursos por incoherentes y opta por la categoría de creatividad como razón última, pero, al mismo tiempo, implicada en las entidades actuales que crea y funda.

El mundo que se despliega ante nuestros ojos nos sumerge muy pronto en inquietante perplejidad. Por un lado vemos resplandecer un orden y coordinación admirables, que todo lo presiden. Pero, por otro lado, nos invade un cúmulo de acontecimientos que parecen negarse a toda sistematización. Precisamente la creatividad viene a ser el dinamismo creador último que esclarece el misterio más recóndito. Es ella quien impulsa las formas y estructuras que se hacen reales en el mundo. Suscita y crea las entidades actuales, pero ella no es entidad. Las entidades actuales necesitan de ella para ser dotadas de ímpetu creador; pero la creatividad necesita también de las entidades actuales para sustentarse y actuar.

11.2. EL ENFOQUE SISTÉMICO DE CSIKSZENTMIHALYI.

Relevantes son los estudios de Csikszentmihalyi (1988, 1998, 1999) al respecto del tema; se trata de un autor cuya propuesta está basada en la Teoría General de Sistemas, y que ha dedicado más de treinta años a las investigaciones sobre el individuo creativo. Señala que las personas creativas son seres complejos,

que son energéticos y creativos, inteligentes e ingenuos, disciplinados e irresponsables, imaginativos y realistas, orgullosos pero humildes, rebeldes y conservadores, etc. De esta manera, todos esos contrastes, de acuerdo con el autor, se integran en el trabajo de las personas creativas. Añade a estas afirmaciones que una persona creativa trabaja no por el resultado, sino simplemente por la alegría de hacerlo. Así, la creatividad no se produce dentro de la cabeza de las personas, sino en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural (Csikszentmihalyi, 1999).

De esta forma, Csikszentmihalyi (1999) propone que la creatividad es el resultado de la interacción de un sistema compuesto por tres elementos: una cultura que contiene reglas simbólicas, una persona que aporta novedad al campo simbólico, y un ámbito de expertos que reconocen y validan la innovación. Los tres subsistemas son necesarios para el complejo concepto de creatividad.

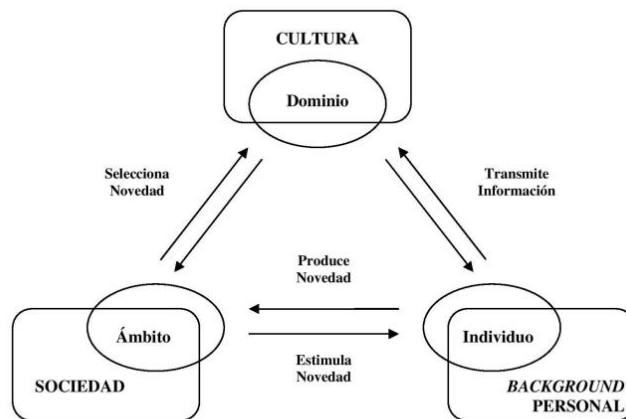


Figura 4. Enfoque sistémico sobre Creatividad de Csikszentmihalyi (1999:315).

Tomando en cuenta el anterior esquema, la creatividad no es el producto de individuos aislados sino de sistemas sociales emitiendo juicios sobre productos individuales. Por lo que, la creatividad es cualquier acto, idea o producto que cambia un dominio ya existente, o lo transforma en uno nuevo. Y ese dominio no

puede ser modificado sin el consentimiento explícito o implícito del ámbito responsable de él. A continuación se muestra cada uno de los tres sistemas.

Dominio.

Es imposible introducir una variación sin referencia a un patrón existente. Así, el dominio representa objetos, reglas, representaciones y notaciones. La creatividad ocurre cuando una persona realiza un cambio en el dominio que será transmitido en el tiempo. Actualmente, a pesar de que la difusión de información es instantánea, las ideas más novedosas surgen en centros donde convive gente de diferentes rasgos culturales, interactuando e intercambiando ideas.

Ámbito

Incluye a todos los individuos que actúan como *guardianes de las puertas que dan acceso al dominio* (Csikszentmihalyi, 1999). Los cambios no pueden ser adoptados si no existe un grupo encargado de tomar las decisiones referentes a qué debe o no ser incluido en el dominio. El ámbito es la organización social del dominio, que, por ejemplo, en las artes plásticas lo serán los profesores de arte, críticos, galeristas, artistas plásticos, directores de museos. etc. O sea, mientras el producto no sea validado podemos estar hablando de originalidad, pero no de creatividad. Por lo que, la tarea de la persona creativa es la de “convencer” al ámbito de lo valioso de su idea.

Individuo.

La creatividad tiene lugar cuando una persona, usando los símbolos de un dominio dado, tiene una nueva idea o ve una nueva distribución, que es seleccionada por el ámbito para ser incluida en el dominio. Como principio, la personalidad de un individuo que pretende hacer algo creativo debe adaptarse al dominio particular y a las circunstancias de un ámbito concreto. Csikszentmihalyi propone que: (a) antes que una persona pueda realizar una variación creativa,

debe tener acceso al dominio, y debe desear aprender sus reglas; (b) son de gran importancia los factores individuales que contribuyen al proceso creativo; (c) un aspecto esencial de la creatividad personal se corresponde con la capacidad de convencer al ámbito de las virtudes de la novedad producida por uno (Csikszentmihalyi, 1999).

Posiblemente, el gran aporte de Csikszentmihalyi es el relativo al papel del ámbito y la existencia de los “guardianes” como algo que viene a *desromantizar* la visión sobre la creatividad dándole un anclaje real, resaltando el papel de las instituciones, las jerarquías y las validaciones locales e históricas, inclusive el papel de los intereses. El modelo de sistemas de Csikszentmihalyi constituye un gran aporte al dominio científico de la creatividad dado que incluye dimensiones extra personales a las que pone en interacción con elementos históricos, culturales, institucionales, sociales, económicos y psicológicos.

Para el autor, la creatividad es un sistema que resulta de la interacción del dominio, el ámbito y la persona, y que constituye una evolución cultural, dado que cada aporte puede considerarse como un cambio social existente en la cultura. Pero el cambio de un modelo cultural supone la producción de ideas, productos o descubrimientos reconocidos como tales, esto es, que excedan el espacio individual. Para ello, Csikszentmihalyi diferenciará la Creatividad con c mayúscula, de la creatividad con c minúscula:

- Creatividad: es el proceso por el cual dentro de una cultura resulta modificado un campo simbólico, y sobre la que el autor profundiza.
- creatividad: es a la que refiere la psicología corrientemente como la puesta en práctica del ingenio en la vida cotidiana, como puede ser cocinar una deliciosa pasta, o realizar un negocio beneficioso, y sobre la cual Csikszentmihalyi no profundiza por no tener un aporte más allá de lo *innovador*.

Es por estas razones que considerar a la Creatividad simplemente como algo novedoso es estancarse en un proceso inherente a cualquier espacio lejos de un fenómeno social complejo, mientras que para Csikszentmihalyi implica una verdadera complejidad de estudio porque puede impactar directamente en la mejora de vida, en la búsqueda constante de nuevos esquemas para solucionar problemas reales existentes. Desde una visión evolutiva, el autor traza un paralelismo entre la creatividad y lo biológico, asomando la creatividad como el equivalente cultural del proceso de cambios genéticos que dan como resultado la evolución biológica. De esta forma, para Csikszentmihalyi (1996) las dos grandes razones para estudiar la Creatividad son:

1. Los resultados de la creatividad enriquecen la cultura y, de ese modo, mejoran indirectamente nuestra calidad de vida.
2. Es posible, a partir de este conocimiento, aprender cómo hacer más interesantes y productivas nuestras propias vidas, partiendo de la solución de problemas y modificando los procesos del *dominio* (cultura).

11.2.1. El proceso creativo.

Csikszentmihalyi hace una crítica de la clásica estructura analítica en que se divide el proceso creativo de *preparación a elaboración* descrito por Wallas (1926), en la que se basa gran parte de la investigación psicológica de la creatividad. De esta forma advierte que si el proceso creativo planteado en estas bases es tomado literalmente puede conducir a una comprensión distorsionada del mismo. Por ejemplo, sostiene que la fase de elaboración está constantemente interrumpida por periodos de incubación y "salpicada por pequeñas epifanías".

Para el autor, el proceso creativo a nivel de la persona, no es lineal sino recurrente, y de distintos tiempos según los temas de que se trate. A veces, una idea creativa incluye una intuición profunda y un número incalculable de otras menores. Otras veces, la intuición básica puede aparecer paulatinamente (teoría de evolución de Darwin), en destellos separados e inconexos, luego de una

larga incubación, lo cual se corresponde con uno de los hallazgos principales del seminal trabajo de Howard Gruber (1984), la creatividad lleva tiempo y esfuerzo. Igualmente, y a efectos didácticos, el autor contempla que la visión en cinco etapas del proceso creativo puede ser demasiado simplificada y resultar engañosa, pero ofrece una forma relativamente válida y simple de organizar las complejidades que dicho proceso encierra. No obstante, esclarece que las cinco etapas no son excluyentes entre sí, sino que se superponen y reiteran varias veces antes de que el proceso quede completado. Las cinco etapas del proceso creativo son:

1. Aparición de los problemas. Hay tres fuentes principales de las que surgen los problemas: las experiencias personales, las exigencias del dominio, y las presiones sociales, las cuales presentan la sensación de que existe algún conflicto o tensión, una tarea a realizar.

2. La incubación. Esta ha sido considerada la parte más creativa del proceso creativo. Csikszentmihalyi postula la posibilidad de un procesamiento de la información en paralelo, a nivel subconsciente, pero no solo restringido a términos mentales, sino que la incubación se extiende al ámbito y al dominio, los cuales la mente ha interiorizado desde la consciencia.

3. Intuición o experiencia "AJÁ!", tiene lugar cuando una conexión inconsciente entre ideas encaja tan bien que se ve forzada a salir de la consciencia.

4 y 5. Evaluación y elaboración. A estas etapas él refiere como "el 99% de transpiración", pues es el momento de comprobar si la idea tiene sentido en las conexiones alcanzadas hasta el momento. La evaluación dependerá en cada caso, el científico hará sus cálculos, el pintor se aparta del lienzo para observarlo críticamente, y así. Mientras que la elaboración supone para Csikszentmihalyi el cumplimiento de cuatro condiciones importantes: (a) debe prestarse mucha atención al trabajo que se realiza, y estar atento a cuándo surgen de la interacción con el medio, nuevas ideas o intuiciones; (b) prestar atención a las

propias metas y sentimientos; (c) mantener el contacto con el conocimiento del dominio; (d) en las etapas posteriores al proceso, es muy importante escuchar a los colegas del ámbito.

El proceso creativo en cinco etapas es tomado por el autor para describir cómo sucede en la persona, pero dado que su modelo de creatividad excede los límites de la persona para integrar al ámbito y dominio, ha de considerarse que para Csikszentmihalyi el proceso creativo involucra a los tres subsistemas.

Así, tomando en cuenta el modelo sistémico, la postura de Csikszentmihalyi sobre el proceso creativo se basa en dejar de creer que el mismo tiene una secuencia lógica, ya que existen procesos o acciones que determinan funciones entre sí. A este respecto su teoría sobre creatividad se encuentra reforzada por la descripción que hace acerca del *Flujo*.

Sus planteamientos se asientan en la complejidad inherente al proceso creativo y se acompañan con sus conceptualizaciones de la personalidad compleja de la persona creadora. Pero, como para el autor no es posible comprender el proceso de crear solo desde la persona, la integración del ámbito y el dominio se presentan en un condicionamiento que complejiza al proceso.

Al respecto de estos planteamientos, Pablo Pascale (2005) analiza el pensamiento de Csikszentmihalyi e indica que “de esta forma, el proceso creativo adopta características *heurísticas*, de una secuencia arracional, contrarias a una lectura algorítmica del proceso creativo propio de su consideración en etapas secuenciales y racionales. Esto fue motivo de un interesante discusión en 1988 con el Premio Nobel de economía de 1978, el economista y psicólogo Herbert Simon, quien sostenía que el proceso creativo es el resultado de la solución normal de problemas, dando posibilidad a su reproducción por parte de sistemas informáticos tales como el programa BACON, a lo que Csikszentmihalyi le respondió de tal imposibilidad, pues el ordenador solo puede responder sobre la base de datos preseleccionados,

algoritmos lógicos preseleccionados, y una rutina para reconocer la solución correcta, todo lo cual, según el autor, no se encuentra en los grandes descubrimientos históricos” (Pascale, 2005:76).

Csikszentmihalyi acepta, con base en el reconocimiento de la complejidad del fenómeno, la incertidumbre inherente al mismo, lo cual le impide acotar y *modelar* aspectos como el proceso creativo, o los rasgos de personalidad de la persona creadora. Pero fundamentalmente, a la luz de su planteamiento general, queda lúcidamente expuesto que el proceso de crear excede la frontera de la persona para insertarse en la interacción de persona, ámbito y dominio.

11.2.2. La teoría del “Flujo”.

En este proceso la motivación y la curiosidad se encuentran entrelazadas de manera estrecha. Csikszentmihalyi (1990) denomina a este complejo proceso de trabajo creativo como *Flow* (Flujo), y explica que se trata del momento en que la persona creativa manifiesta sus capacidades y talentos en su máximo esplendor. El Flujo viene siendo entonces el momento en el que una persona se encuentra realizando una tarea altamente compleja apoyado en habilidades de igual forma complejas. Para explicar mejor lo anterior, ha desarrollado el siguiente esquema:

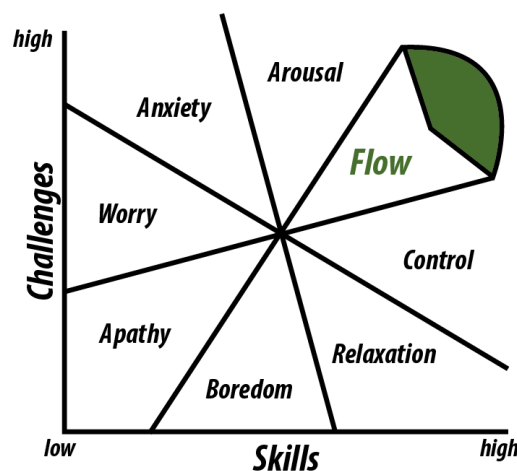


Figura 5. Esquema de *Flujo* de Csikszentmihalyi (1990).

Como se puede observar, el esquema está conformado por retos (*challenges*) y habilidades (*skills*), ambos en alto y bajo. De esta forma, un individuo con altas habilidades, al que se le piden retos muy bajos, se encuentra en un estado de relajación, ya que no le representará ningún esfuerzo realizar lo que se ha propuesto; mientras que el individuo con bajas habilidades, que se encuentra inmerso en una tarea compleja, se verá a sí mismo en un estado de ansiedad porque no cuenta con las herramientas para abordar a la complejidad.

El Flujo es entonces el momento de punto máximo de convergencia entre habilidades y retos altos; es el momento en el que el ser humano creativo manifiesta su creación sea cual sea su disciplina. Lo anterior explica, de acuerdo con Csikszentmihalyi, el por qué las personas creativas piensan varias ideas a la vez y analizan muchas posibilidades simultáneamente.

Si consideramos que la creatividad es un concepto que alude a un proceso cognitivo complejo, y se encuentra influido por una amplia gama de experiencias evolutivas, sociales y educativas, entonces comprender el proceso creativo de los artesanos de Teotihuacán es una actividad clave para estudiar y analizar mejor el contexto de su problemática actual.

11.3. EPISTEMOLOGÍA Y CREATIVIDAD.

Para comprender los aspectos epistemológicos en los que está basado el modelo de sistemas de Csikszentmihalyi, es necesario revisar dos teorías en particular que retoma en sus estudios. Se trata de la *Epistemología Evolucionista* de D.T. Campbell; y la *Teoría General de Sistemas* (TGS) de Ludwig Von Bertalanffy.

La epistemología, como teoría del conocimiento, se ocupa de problemas tales como las circunstancias históricas, psicológicas y sociológicas que llevan a la obtención del conocimiento, y los criterios por los cuales se le justifica o invalida, así como la definición clara y precisa de los conceptos epistémicos más usuales.

Diversos autores distinguen la gnoseología, o estudio del conocimiento y del pensamiento en general, de la epistemología o teoría del modo concreto de conocimiento llamado *ciencia*. Sin embargo para algunos otros autores el término *epistemología* ha ido ampliando su significado e incluso se llega a usar como sinónimo de *teoría del conocimiento*.

Un ejemplo de la diversidad teórica existente en la idea de epistemología en la actualidad lo constituyen las concepciones de Karl Popper y Jean Piaget. Para Popper el estatuto de la epistemología viene definido por tres notas: por el interés acerca de la validez del conocimiento (el estudio de la forma en que el sujeto adquiere dicho conocimiento es irrelevante para su validez); por su desinterés hacia el sujeto del conocimiento (la ciencia es considerada sólo en cuanto lenguaje lógico estudiado desde un punto de vista objetivo), es decir, la epistemología se ocupa de los enunciados de la ciencia y de sus relaciones lógicas (justificación); y, por último, por poseer un carácter lógico-metodológico, es decir, normativo y filosófico. Sin embargo, para Piaget la epistemología se caracteriza por principios opuestos a los de Popper, ya que a la epistemología le interesa la validez del conocimiento, pero también las condiciones de acceso al conocimiento válido; de ahí que el sujeto que adquiere el conocimiento no sea irrelevante para la epistemología, sino que ésta debe ocuparse también de la génesis de los enunciados científicos y de los múltiples aspectos de la ciencia que trascienden la dimensión estrictamente lingüística y lógico-formal. La epistemología para Piaget tiene además un carácter fundamentalmente científico, es decir, teórico y empírico, no metodológico y práctico.

Por otra parte, La comprensión del conocimiento denominada *Epistemología evolucionista* fue sugerida en primera instancia por Karl Popper, y posteriormente desarrollada por él, así como por W. W. Bartley III, K. Lorenz, y D. T. Campbell, siendo la de éste último la que influencia la obra de Csikszentmihalyi, fundamentalmente con su artículo publicado en 1974 *Evolutionary epistemology*.

Campbell inicia su tesis proponiendo que una epistemología evolucionista debe ser como mínimo una epistemología que tome conocimiento de, y sea compatible con, el status del hombre como producto evolutivo tanto biológico como social; de esta forma, la evolución, aún en sus aspectos biológicos, es un proceso de conocimiento, y el paradigma de selección natural en términos de incremento de conocimiento puede ser generalizado a otras actividades epistémicas tales como el aprendizaje, el pensamiento y la ciencia (Campbell, 1988). De esta forma, influenciado por los sustentos del concepto de *falsación* de Popper, elabora lo que llama un modelo de eliminación selectiva (Selective Elimination Model), que aplica al conocimiento.

Campbell (1960) extiende su visión a la comprensión de la creatividad, sosteniendo que existen dos mecanismos para la generación y propagación de ideas creativas:

1. La variación ciega: en la cual la persona creadora genera una idea sin tener claro si la misma habrá de ser exitosa y seleccionada por el mundo de las ideas.
2. La retención selectiva: en la cual el *dominio* en el que el creador genera la idea la retiene para el futuro o la deja perecer.

En un análisis crítico sobre este modelo evolucionista de la creatividad, Sternberg (2003) plantea que el mismo no describe la creatividad adecuadamente, ya que resulta cuestionable que creadores como Mozart, Picasso o Einstein utilicen solamente el mecanismo de variación ciega para la producción de ideas creativas. La propuesta sobre creatividad de Campbell, si bien no parece explicar la misma en forma integral, ha influenciado en ciertas proposiciones a autores como Csikszentmihalyi, quien en su obra expresa claramente la idea que toma de Campbell de que la creatividad puede ser vista como un caso especial de evolución, especialmente en términos de evolución cultural (Csikszentmihalyi, 1998).

Igualmente, la propuesta de Csikszentmihalyi se desprende de la de Campbell, refinando conceptos como el de la *retención selectiva*, la cual pasa a considerarse como un proceso complejo de valoración que el *ámbito* realiza de la producción creativa para ser incorporada al *dominio*. En tanto, la variación ciega no aparece en su obra como mecanismo del proceso creativo más que contemplada de la siguiente manera: cuantas más ideas se tengan mayores son las posibilidades de que alguna sea buena, idea confirmada por uno de sus entrevistados, Linus Pauling (galardonado en dos oportunidades con el premio Nobel), quien cuenta que en la celebración de su sexagésimo cumpleaños un estudiante le preguntó: "Doctor Pauling, ¿qué hay que hacer para tener buenas ideas?" a lo que él repuso: "Hay que tener muchas y desechar las malas" (Csikszentmihalyi, 1998:145). Ciertamente, Csikszentmihalyi rescata aquí el carácter lúdico (y no ciego) del investigador de jugar con varias ideas, para luego seleccionar la que resulta la más acertada.

11.4. APROXIMACIÓN A LA TEORÍA GENERAL DE SISTEMAS.

La segunda vertiente teórica del planteamiento de Csikszentmihalyi se encuentra basada en la Teoría General de Sistemas (TGS), la cual, según Ludwig Von Bertalanffy (1969), surge en un momento en el que la biología se encontraba envuelta en una fuerte controversia entre mecanicismo y vitalismo. El punto de vista sistémico que propone Bertalanffy inicia como una alternativa a esa situación imperante en la biología, pero evidentemente representaba dos visiones del mundo por parte de la ciencia.

Bertalanffy constituye un catalizador de la visión de sistemas en un doble sentido:

1. Fue quien estableció claramente el concepto central de sistema.
2. Insistió en la existencia de leyes *isomórficas* en la ciencia, de lo que dedujo la posibilidad de enfoques multidisciplinarios.

Las definiciones más básicas de la TGS identifican los sistemas como conjuntos de elementos que guardan estrechas relaciones entre sí, que mantienen al sistema directa o indirectamente unido de modo más o menos estable y cuyo comportamiento global persigue, normalmente, algún tipo de objetivo.

Pero esta concepción es ampliada por Bertalanffy al momento de referirse a los sistemas abiertos, planteamiento retomado por múltiples disciplinas. Así, en términos de la TGS el conocimiento es una interacción entre lo conocido y el que conoce, adoptando una postura *perspectivista* heredada de la física.

Para algunos autores la TGS ha venido a cubrir un espacio necesario en las ciencias sociales. El propio objeto de las ciencias sociales, multidimensional en su naturaleza, requiere del abordaje integrador de disciplinas. La diferencia de estilos y propuestas de la TGS, parece posicionarla con más ventaja que otras para el abordaje inter y transdisciplinario de los fenómenos. El caso que representa Csikszentmihalyi en su aplicación de la misma a la Creatividad es claro a este respecto ya que su propuesta busca salir de la tradición psicológica para el estudio de la creatividad, e integrar lecturas desde la historia de la ciencia, la historia de las ideas, ciencias cognitivas, inteligencia artificial, sociología, antropología y epistemología, conceptualizando a la Creatividad como un sistema multidimensional. Incluso la TGS viene a complementar en Csikszentmihalyi la visión unidisciplinaria que planteara Campbell sobre la creatividad (Sternberg, 2003).

En ese sentido, la teoría de sistemas le habilita a Csikszentmihalyi a integrar distintos enfoques que rescatan mayor cantidad de dimensiones de un objeto que es de por sí multifacético, dimensiones que van de lo espacial a lo temporal, y de lo colectivo a lo individual, en un abordaje total y coherente (Pascale, 2005).

Con base en la TGS enfocada en la Creatividad, el papel de la *persona* se ve relativizado al del *ámbito*, quitando el énfasis recurrente en los estudios sobre creatividad en otorgar únicamente a la persona el proceso creativo. Los rasgos

de la personalidad compleja de la persona creadora son también un buen ejemplo de la forma novedosa, creativa, que tiene el autor de posicionarse frente al fenómeno.

El enfoque dentro del modelo de sistemas de Csikszentmihalyi constituye su gran aporte al estudio científico de la Creatividad. Se transforma en un modelo capaz de captar las dimensiones extra personales de la creatividad y armonizarlas en una interacción que expone al proceso creativo como una producción atravesada por elementos históricos, culturales, institucionales, sociales, económicos y psicológicos.

11.5. MODELOS DE CREATIVIDAD Y SOLUCIÓN DE PROBLEMAS.

Actualmente, las teorías y modelos de creatividad tienden a aceptar la estructura resultante de la interacción entre procesos, productos, personalidad y entorno, como explicación del fenómeno creativo. Según Feldhusen y Goh (1995), una valoración comprensiva de la creatividad requiere múltiples medidas referidas a procesos cognitivos, motivación, intereses, actitudes y estilos asociados con creatividad, así como de los resultados derivados de los procesos creativos y de la influencia de los factores ambientales.

Aunque la creatividad puede manifestarse campo o disciplina específica (literaria, musical, artística, etc.), la mayoría de los investigadores proponen concepciones generales con el fin de ofrecer un marco para la valoración y acceso a la creatividad que pueda ser aplicado a todos los ámbitos. Este es el caso de los tres modelos teóricos de creatividad que se presentan a continuación: Modelo componencial de creatividad (Urban, 1990, 1995), Teoría de la inversión (Sternberg y Lubart, 1993), Modelo teórico de pensamiento productivo (Treffinger, Feldhusen y Isaksen, 1990).

11.5.1. Modelo de Urban (1990, 1995).

Se trata del planteamiento de un paradigma en el que la creatividad se presenta como el resultado de la acción conjunta de tres componentes cognitivos:

1. Pensamiento divergente.
2. Conocimiento general base.
3. Conocimiento específico.

Y tres componentes relacionados con la personalidad:

1. Compromiso con la tarea.
2. Motivos y tolerancia a la ambigüedad.
3. En tres niveles de actuación: en una dimensión individual, local o histórico-social.

Urban (1995) considera el conocimiento general y pensamiento base como prerrequisito para el pensamiento fluente y flexible. Por otra parte, es necesario el dominio de contenidos y destrezas específicas en un determinado ámbito, para alcanzar la excelencia creativa. En este sentido, según Sternberg (1988), no es posible generar ideas novedosas en un ámbito que no se conozca, ya que se necesita un cierto conocimiento que oriente su aplicación y alcance creativo. El pensamiento creativo se contempla como el resultado de la manipulación de ideas, provenientes de un conocimiento general o específico. Ideas que son extendidas a otros ámbitos, modificadas o combinadas de forma que resulten útiles y originales.

El conocimiento comprensivo de un área específica y la adquisición de sus destrezas particulares, requiere persistencia y compromiso con la tarea. La capacidad de concentración y selección son necesarias para la recogida, análisis, evaluación y elaboración de la información.

Finalmente, otro de los componentes de la personalidad que destaca Urban es el de apertura y tolerancia a la ambigüedad, dentro del cual merece especial atención, la capacidad de afrontar riesgos.

11.5.2. Modelo de Sternberg y Lubart (1993).

Sternberg y Lubart (1993) consideran una *superdotación* productiva - creativa a manera de un tipo distinto de *superdotación* por las siguientes razones:

1. La creatividad está integrada por aspectos cognitivos, personales, motivacionales y situacionales, distintos, de los que aparecen en la superdotación académica.
2. El rendimiento académico no es igual que el rendimiento creativo, éste último es considerado más importante para el progreso social.
3. Si un educador fuera capaz de distinguir al *superdotado creativo* del académico, el niño creativo podría ser incorporado a programas específicos para desarrollar su potencial creativo.

De esta forma, en este modelo específico se hace especial hincapié en:

1. La capacidad de definir y redefinir los problemas.
2. La teoría del *insight*.
3. La presentación de la función legislativa como uno de los estilos intelectuales que favorecen la producción de respuestas creativas.

Respecto al *insight* (entendido como perspicacia o intuición), Sternberg y Davidson (1983, 1986) señalan que una de las características diferenciales de los grupos de altas capacidades, con relación a los sujetos de capacidades medias, parece encontrarse en la mayor facilidad de aquéllos para poner en marcha mecanismos de *insight cognitivo*, el cual les permite hallar nuevas relaciones y encontrar nuevas soluciones a los problemas a través de procesos de codificación, combinación y comparación selectiva, implicados en la realización de las tareas de *insight*.

La capacidad de definir o redefinir un problema es considerada, dentro de la teoría Triárquica de la Inteligencia humana de Sternberg (1985), como un metacomponente o proceso de alto nivel, que permite a los superdotados, ser capaces de considerar los problemas desde distintas perspectivas. Supone un mayor gasto de tiempo respecto al resto de sujetos que se ve recompensado por soluciones más originales y elaboradas.

En este modelo, se da una mayor relevancia a los aspectos cognitivos de la creatividad, aspectos en los que los sujetos *superdotados* parecen destacar sobre los sujetos con capacidad media. No obstante, los propios autores (1993) advierten que la *superdotación creativa* es un tipo distinto de superdotación que surge de la confluencia de seis recursos: procesos intelectuales, conocimiento, estilos intelectuales, personalidad, motivación y contexto. Estos recursos involucran tanto elementos cognitivos como no cognitivos.

11.5.3. Modelo de Treffinger, Feldhusen y Isaksen (1990).

A partir de la línea de investigación iniciada en la década de los 80, estos autores presentan un modelo teórico de pensamiento productivo, en el que la creatividad es considerada como uno de los elementos claves que favorecen este tipo de pensamiento. La organización y estructura del pensamiento productivo se compone de tres niveles. El primer nivel, considerado la base sobre la que se apoyan y se nutren los otros dos niveles, está constituido por el conocimiento, los elementos motivacionales y los procesos *metacognitivos* que el sujeto posee. El segundo nivel recoge las herramientas que se requieren: el pensamiento creativo y crítico. Mientras que el tercer nivel ofrece el tipo de tareas en que los niveles 1 y 2 se hacen operativos. Este tercer nivel está compuesto por la resolución de problemas y la toma de decisiones.

La creatividad, es producto de un número de estrategias que las personas usan para razonar, solucionar problemas, tomar decisiones y dar sentido y significado a la vida. Por esta razón, Treffinger y sus colaboradores contemplan la

necesidad de examinar la creatividad dentro de un constructo más amplio como es el pensamiento productivo.

11.5.4. Aporte de los tres modelos.

Con esta aproximación superficial podemos observar en las características esenciales de los tres modelos que presentan coincidencias sustanciales.

Los tres consideran a la creatividad como un fenómeno multidimensional y con entidad propia más que como una dimensión de inteligencia superior. Porque aunque la mayoría de los sujetos *superdotados* presentan los componentes necesarios para desarrollar productos creativos, sobre todo los referidos a componentes cognitivos, dichos prerrequisitos no implican que todos los *superdotados* sean productores creativos.

Son básicamente tres los componentes que se repiten en los anteriores modelos: los componentes cognitivos, los personales, y los ambientales. Cada uno de estos componentes y subcomponentes tienen un peso específico diferente en los tres modelos, pero coinciden en señalar que toda producción creativa implica la interacción de los mismos, en mayor o menor medida, dependiendo del tipo de problema presentado.

11.6. EL MODELO COMPONENTIAL DE TERESA AMABILE.

Amabile (1983) sigue la línea del enfoque integrador como lo hace Csikszentmihalyi, desarrollando y explicando un *modelo componencial* que analiza más allá de la visión personalista que algunos autores asignan a los procesos creativos. De esta forma, la autora intenta responder cuestiones sobre la Creatividad que se relacionan con la influencia (o no) del ambiente en los procesos creativos. Cabe señalar que las bases de su modelo recaen sobre una conceptualización de la Creatividad como trabajo o producción que se

consideran *creativas* por jueces y/o expertos apropiados en el campo en cuestión.

Desde este enfoque todo individuo puede ser creativo, ya que se contempla al panorama Creativo en un plano continuo que abarca desde los niveles más básicos o elementales hasta los más altos niveles de producción creativa. Sin embargo, es importante señalar que, para Amabile, se puede diferenciar un diferente grado de Creatividad en los diferentes trabajos o tareas de un mismo individuo. En este punto Amabile puntualiza que en los modelos de producción existen diferentes niveles de Creatividad porque ellos estarán permeados por el contexto y la relación individuo-campo.

Dentro del modelo componencial de Amabile es de suma importancia considerar que se toma en cuenta un rasgo de conducta más o menos repetido entre las personas creativas: trabajan de forma exhaustiva y con una gran implicación personal. El siguiente esquema reúne los tres elementos que Amabile considera esenciales para la producción y el trabajo creativo:

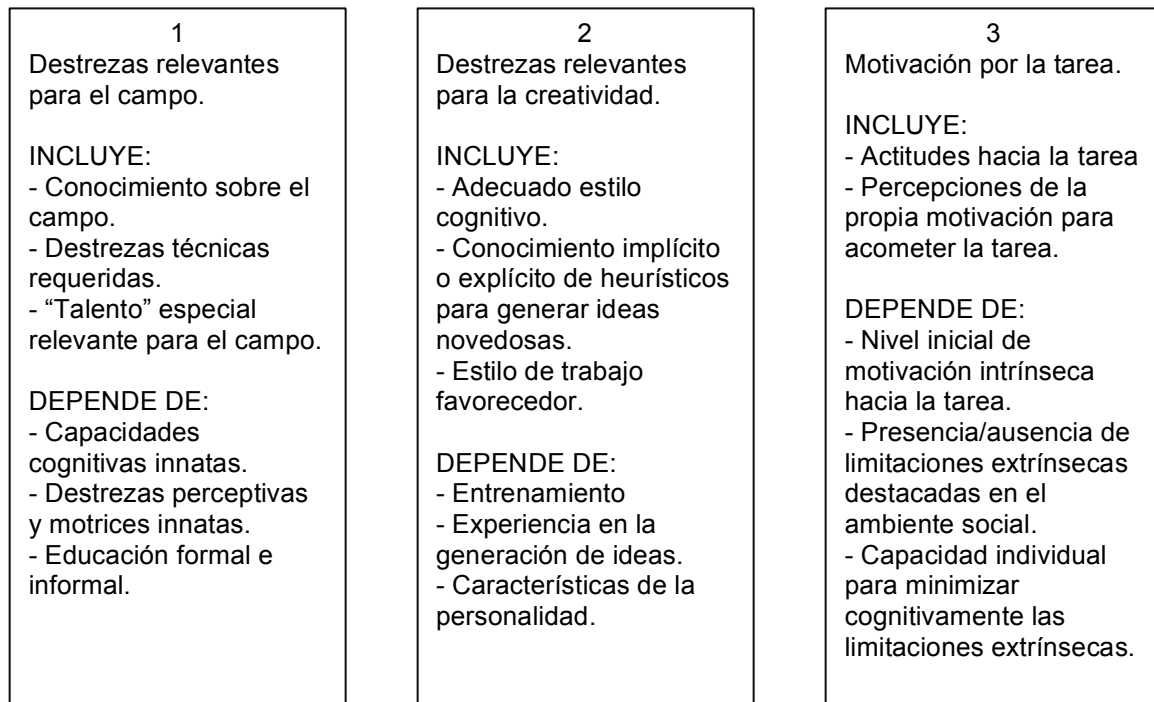


Figura 6. Modelo componencial de Amabile (1983).

11.6.1. Las destrezas relevantes para el campo.

Se trata de la base para el trabajo en cualquier dominio porque abarca el conocimiento (estrategias, opiniones, hechos, principios, etc.), las destrezas técnicas y el talento que el campo requiere y que constituyen una serie de posibles respuestas mediante las que se sintetizan las nuevas ideas. Este conjunto de información y conocimiento constituye el primer referente para la evaluación de nuevas propuestas.

Es importante resaltar que este tipo de destrezas dependen directamente de habilidades cognitivas innatas, así como de la educación formal e informal y de la influencia del desarrollo contextual. En este punto en particular se suele discutir mucho al respecto de la relación existente entre Conocimiento y Creatividad; el conocimiento suele ser considerado por algunos autores como un bloqueo para el proceso cognitivo y algunas otras veces como una condición indispensable. Desde la anterior perspectiva, se considera falsa la opinión común de que una gran cantidad de conocimiento en un campo específico puede ser contraproducente para la Creatividad.

11.6.2. Las destrezas relevantes para la Creatividad.

Se refieren al estilo cognitivo, cuando se aplica *heurísticos*¹¹ con el fin de explorar nuevos caminos creativos y estilos de trabajo. Este componente resalta la importancia que para la producción creativa tiene la posibilidad de desarrollar estilos cognitivos con el fin de facilitar la comprensión de problemas complejos y desarrollar soluciones apropiadas para la persistencia ante los problemas.

¹¹ Actualmente se han hecho adaptaciones al término en diferentes áreas, así definen la *Heurística* como un arte, técnica o procedimiento práctico o informal para resolver problemas. Alternativamente, Lakatos lo define como un conjunto de reglas metodológicas no necesariamente forzosas, positivas y negativas, que sugieren o establecen cómo proceder y qué problemas evitar a la hora de generar soluciones y elaborar hipótesis. Es generalmente considerado que la capacidad heurística es un rasgo característico de los humanos desde cuyo punto de vista puede describirse como *el arte y la ciencia del descubrimiento* y de *la invención* o de *resolver problemas* mediante la Creatividad y el pensamiento lateral o pensamiento divergente.

11.6.3. La motivación por la tarea.

Este aspecto define la implicación personal del individuo en el desempeño del trabajo. Existen investigaciones que han intentado demostrar la importancia de la motivación en el aspecto del trabajo creativo que se han realizado desde la perspectiva Psicodinámica; sin embargo, el modelo de Amabile ha puesto gran énfasis en el componente motivacional de la Creatividad. Cuando ella presenta el modelo componencial en su obra *Creativity in context (1983)*, la autora se basa en la hipótesis de que la motivación intrínseca, que nace del carácter de plantearse metas por el gusto de lograrlas, tiene un efecto positivo en la Creatividad; mientras que la motivación extrínseca, que procede de beneficios que el trabajo puede producir externos al propio trabajo, tiene un efecto negativo para la Creatividad. Sin embargo, la misma Amabile (1996) ha revisado sus propias hipótesis hasta llegar al punto de considerar que cierto tipo de motivación extrínseca también puede resultarle beneficiosa al trabajo creativo; lo anterior se debe a que ha distinguido entre *motivadores externos sinérgicos* (aquellos que aportan información y permiten al individuo realizar de forma más completa la tarea y actúan en adición a la motivación intrínseca), y *motivadores externos no sinérgicos* (aquellos que provocan en el sujeto la sensación de estar controlados, sometidos a evaluación o crítica, y que suponen importantes bloqueos para la Creatividad). Además, se considera que el propio producto resultante del proceso creativo, así como la reacción que provoca en el *público* son factores que determinan el nivel de motivación en las etapas iniciales de otros procesos de actividad creativa.

De esta forma, Amabile considera que la motivación intrínseca es el motor básico para el trabajo creativo en una primera etapa, la cual se caracteriza por la novedad y el primer desarrollo de la idea, la cual puede actuar junto con motivadores sinérgicos externos cuando el mismo trabajo creativo entra en la complicada y larga tarea del desarrollo y persistencia en el intento. “La motivación intrínseca es factor conducente a la Creatividad; la motivación extrínseca de control es un factor que actúa en detrimento de la Creatividad,

pero la motivación externa de carácter informativo o reforzante puede ser positiva, particularmente si los niveles iniciales de motivación intrínseca son altos” (Amabile, 1996:119).

En el modelo de Amabile se vuelve necesario considerar que cada uno de los componentes no puede ser considerado por separado, sino que desde su planteamiento la capacidad creativa reside en la intersección de sus componentes; se sugiere pues que los mayores niveles de Creatividad se encuentran en la mayor zona de intersección entre estas capacidades. De esta forma se puede deducir que si las destrezas relevantes para la Creatividad se sitúan en un nivel general aplicable a cualquier trabajo o campo, las destrezas relevantes para el campo están situadas en un plano más específico porque suponen el contacto con todo un campo determinado, mientras que el componente de mayor especificidad para el trabajo creativo es la motivación, ya que ésta implica la existencia de una tarea específica y determinada.

11.7. LA FAMILIA Y SU IMPACTO SOBRE EL DESARROLLO CREATIVO.

Al respecto del desarrollo creativo en la persona y tomando en cuenta la naturaleza de la presente investigación, es necesario considerar las aportaciones hechas desde la Psicología del Desarrollo sobre la importancia de la interacción de los sistemas psicosociales en la maduración intelectual, afectivo-emocional y social sobre el desarrollo de la creatividad.

En la actualidad la creatividad se ha estudiado como una capacidad especial y excepcional, “desvinculada”, desde un punto de vista exhaustivo, del resto de habilidades y destrezas, y de los ambientes de desarrollo próximo. Esta descontextualización ha privado al campo de la creatividad del desarrollo de líneas de investigación y trabajos que pueden resultar de vital importancia. Así, desde los modelos componenciales que se abordan se puede considerar que la familia, junto al sistema escolar, la disciplina concreta en la que se enmarque la producción creativa y el ámbito de profesionales de esa disciplina, son los

principales “ecosistemas psicosociales” que afectan el desarrollo del individuo en relación con su capacidad para la producción creativa.

“Al tratar de la socialización en general, los estudiosos han señalado varias agencias (o conjuntos específicos de agentes) particularmente significativas: la familia, la escuela, los grupos de iguales, los grupos profesionales, los grupos de referencia y los *mass media*. Pero hay una coincidencia en considerar la familia como ‘la agencia primordial’ de socialización, no sólo porque actúa sobre el socializando, sino por el carácter cualitativo de su influencia” (Aznar y Pérez, 1982:436).

Considerando a la familia como un sistema básico de desarrollo con un impacto importante sobre la capacidad creativa, resulta importante plantearse cómo influye el ámbito familiar en el desarrollo de la creatividad. Lo anterior no es un tema novedoso, por lo que sólo se señala la aportación de otras disciplinas que afirman que la mayor influencia de la familia sobre el joven sujeto se produce a través de la socialización informal; es decir, es el propio estilo de vivir de la familia, sus valores, sus expectativas, su forma de emplear el tiempo libre, el nivel cultural de los progenitores, las experiencias vividas como hijos, etc. Todo ello condiciona la forma en que la familia lleva a cabo la socialización primaria de los hijos: su estilo parental (Quintana, 1993).

Es entonces fundamental señalar que la influencia familiar se caracteriza mediante:

- “a) La propositividad, se educa a los hijos de acuerdo a unos patrones-modelo tenidos por valiosos.
- b) Atécnica, en el sentido de no estar regidas las propuestas de acción educativa por criterios científicos.
- c) Asistemática, por transmitir los contenidos (información, normas, modelos, etc.) sin criterios preestablecidos (lógico, científico, de dificultad psicológica).

d) Los medios utilizados en la educación familiar, en la relación directa, son la comunicación, el valor del “ejemplo”, modelos a imitar, el uso intensivo de refuerzos (premios y castigos) y disciplina (sistema de normas específicas).

e) Las caracterizaciones, en cuanto a su eficiencia, dependen de la propia configuración familiar, la cual viene condicionada por: la índole de sus relaciones (armonía, actitud ante la educación...), la preparación de los padres para la función educativa y del ambiente familiar (cantidad y calidad de estímulos disponibles para proporcionar el desarrollo “vital” de los hijos)” (Quintana, 1993:36).

Es importante resaltar que los grandes cambios sociales que se han experimentado en las últimas tres décadas han tenido su impacto en el sistema familiar y en su proceso de socialización. Progresivamente la familia ha ido delegando en otras instituciones sociales parte de sus responsabilidades (Quintana, 1993). Este hecho permite dos interpretaciones muy diferentes: por un lado, esta característica puede potenciar la actuación familiar en aquellos espacios que le son reservados en la formación y educación de los jóvenes; pero por otro lado, puede considerarse que puede tener efectos negativos sobre la atención educativa prestada en la familia.

“Sin embargo, habría que destacar el riesgo de que la delegación de funciones, antes encomendadas a la familia, introduzca un racionalismo pragmático y calculado, debilitando el clima amoroso y solidario que se prueba y ejercita en las circunstancias inseguras y adversas de la vida” (Quintana, 1993:49).

De esta forma, retomando la idea inicial, se considera que existen ciertos estilos parentales que resultan de importancia vital para el desarrollo de habilidades creativas, mientras que otras pueden ser negativas. Es muy importante desde el punto de vista psicopedagógico intentar identificarlas con el fin de poder llevar a cabo una campaña de educación familiar que difunda la información y la formación necesaria para la adopción de estilos paternos más favorables.

Este podría ser un campo de trabajo productivo y necesario, porque cada vez se encuentra más el término *creatividad* entre los objetivos de las legislaciones educativas de diferentes países. La creatividad es un valor social en alza que debe ser fomentado y promovido desde el primer y principal sistema de desarrollo psicosocial: la familia.

11.7.1. Factores productivos.

Cartier (2001) categoriza los factores productivos señalando que todo proceso de producción es un sistema de acciones dinámicamente interrelacionadas orientado a la transformación de ciertos elementos “de entrada”, denominados factores, en ciertos elementos “salidos”, denominados productos, con el objetivo primario de incrementar su valor.

Los elementos esenciales de todo proceso productivo, de acuerdo con Cartier, son:

- los factores o recursos: en general, toda clase de bienes o servicios económicos empleados con fines productivos;
- las acciones: ámbito en el que se combinan los factores en el marco de determinadas pautas operativas, y
- los resultados o productos: en general, todo bien o servicio obtenido de un proceso productivo.

La teoría de la producción estudia estos sistemas, asumiendo que esa noción de transformación no se limita exclusivamente a las mutaciones técnicas inducidas sobre determinados recursos materiales, propia de la actividad industrial. El concepto también abarca a los cambios *de modo, de tiempo, de lugar* o de cualquier otra índole, provocados en los factores con la similar intención de agregar valor. Por lo tanto, conceptualmente, una acción productiva es cualquier actividad o tarea desarrollada en el marco de un proceso de producción.

De esta forma, en un proceso productivo racional, las acciones se desarrollan a partir de la consideración de que su ejercicio favorece, ya sea de manera inmediata o en forma remota, el logro de los objetivos del proceso que las integra. Así puede interpretarse que cada acción, o grupo de acciones, genera *servicios* al proceso productivo. A su vez, si las acciones consumen factores y generan *servicios*, cada acción o grupo de acciones puede ser concebida como un micro-proceso de producción en sí mismo. En el proceso productivo, la tecnología juega un rol fundamental, pues no solamente apoya la producción sino que también la moldea históricamente mediante la transformación de acciones específicas dentro del proceso mismo.

11.8. CULTURA Y CAPITAL CULTURAL.

La cultura da al individuo un punto de anclaje, una identidad, así como códigos de conducta, y estos elementos se encuentran directamente asociados en la producción de artesanías de Teotihuacán. Esto se ve reforzado que de las más de 160 definiciones de cultura analizadas por Kroeber y Kluckhohn (1985), algunas las definen como conocimiento comunicable y algunas las ven como la suma de logros históricos producidos por la vida social de la humanidad. Todas las definiciones tienen elementos comunes: la cultura es aprendida, compartida y transmitida de una generación a otra; en primer término por los padres a sus hijos, pero también por las organizaciones sociales, grupos de intereses especiales, el gobierno, las escuelas y las instituciones sociales.

Así pues, formas comunes de pensar y de comportamiento que se desarrollan, son luego reforzadas a través de presión social. Geert Hofstede (1984:22) llama a esto la “programación colectiva de la mente”, la cual tiene mucho que ver también con los conceptos culturales que cada miembro de la comunidad tiene: de forma colectiva se aceptan los roles sociales, mientras que los elementos culturales intangibles, como modelos de comportamiento y tradiciones, entre otros, son asimilados y acatados de forma directa.

Pierre Bourdieu (1979), en su artículo sobre *Los Tres Estados del Capital Cultural*, afirma que dicho capital puede existir bajo tres formas: en el *estado incorporado*: bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo; en el *estado objetivado*: bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, maquinaria, los cuales son la huella o la realización de teorías o de críticas a dichas teorías, y de problemáticas, etc.; y finalmente en el *estado institucionalizado*: como forma de objetivación muy particular, como los títulos escolares que confieren al capital cultural —que supuestamente debe de garantizar— las propiedades totalmente originales del conocimiento.

Es entonces el *estado objetivado* en el que se transmiten las propiedades culturales de la colectividad de los artesanos; sin embargo, el capital cultural en su estado objetivado posee un cierto número de propiedades que se definen solamente en su relación con el capital cultural en su forma incorporada; es decir, posee un grado de influencia de la forma de ser de cada individuo en términos biológicos.

De ahí que se considere que si un artesano moldea, por ejemplo, una pieza en obsidiana dorada, ésta tendrá contenidos implícitos influenciados por su historia, por sus raíces, por su esencia básica como ser humano, simplemente como modelo a seguir en la producción con variedades culturales que van de lo intangible a lo tangible.

En este mismo sentido, es entonces de vital importancia comprender los diversos contextos culturales en los que quedaría inmerso el producto mismo, ya que en su grado de transmisión de capitales culturales, las artesanías pueden ser manipuladas bajo diversos contextos, siempre y cuando sus atributos culturales sean resaltables de forma tangible. Existe entonces un intercambio de capitales culturales: el que se transmite en el diseño y producción misma de la artesanía, con el del artesano que lo genera, como individuo de una sociedad con diferentes hábitos y costumbres que está interesado en producir no solamente un producto final, sino la concepción misma de su propia cultura.

Edward T. Hall, quien ha realizado estudios valiosos de los efectos de la cultura en los modelos de producción, hace una distinción entre las culturas de alto y bajo contexto. “En culturas de alto contexto, como la de Japón, el contexto es al menos tan importante como lo que en realidad se dice. El que se expresa y quien lo escucha dependen de una comprensión común del contexto. En las culturas de bajo contexto, la mayor parte de la información está contenida explícitamente en las palabras” (Hall, 1976:15). A menos que estemos conscientes de esta diferencia básica, los mensajes y las intenciones pueden ser malinterpretados con facilidad. En pocas palabras: en cualquier intercambio cultural, los interesados deben estar muy conscientes de los matices culturales en cuanto a costumbres.

Pocas culturas de hoy son tan homogéneas como las de Japón y Arabia Saudita. En otras partes, las diferencias intraculturales basadas en nacionalidad, religión, raza o áreas geográficas han resultado en la aparición de distintas subculturas (Czinkota, 1996). En este tenor, la tarea del interesado en transmitir bienes culturales es distinguir diferencias entre culturas e intraculturales relevantes y luego aislar oportunidades y problemas potenciales. De esta manera, comprender el capital cultural de los artesanos de Teotihuacán, y su interacción sujeto-objeto como productora de las mismas, puede llevar a una mejor comprensión de su problemática. En este punto, nuevos paradigmas actuarán como agentes de cambio al introducir nuevos modelos de producción.

El consumo de una obra valiosa y nueva, comparado con el de obras artesanales es otro fenómeno a considerar, pues “la valoración resulta del proceso racional un tanto especializado en que suele terminar la vivencia artística. Todo el mundo valora lo que consume de acuerdo con estimaciones inculcadas por la sociedad y adquiridas con la educación y diversas experiencias.” (Acha, 1979:72)

En el sentido que Acha comenta en su obra, el consumidor no está involucrado directamente con lo intangible de la obra: su valor cultural intrínseco. Habría

entonces que valorar los aspectos culturales que dan vida a las artesanías de la zona, promoviendo así un consumo más consciente de las mismas, que se vuelva relevante en tanto valoración misma de la obra. Acha también comenta acerca de la evaluación cultural del consumo de obras artísticas: “Pero la evaluación será cultural, en primer término, y constituirá en alinear la unicidad de la obra dentro del sistema de producción y de la sucesión histórica de los productos. Luego, será social en cuanto estudia su carga estética, ideológica y cognoscente, con el fin de prever los efectos sociales de la obra.” (Acha, 1979:73)

De este modo, se comprende que la estética y modo de producción se encuentran en un paradigma digno de estudio, que comprenda que la producción misma conlleva las sucesiones históricas de la comunidad, hábitos y costumbres: lo intangible se vuelve tangible en los términos culturales de la artesanía misma.

11.8.1. La unidad cultural en Teotihuacán.

El examen de las manifestaciones culturales en Teotihuacán, realizado por Manuel Gamio (1913), en el que revisó la arquitectura, escultura, y cerámica, entre otros, así como una serie de excavaciones, le permitieron establecer dos conclusiones, generales, pero significativas:

1. La cultura o significación de tipo teotihuacano no es autóctona.
2. Dicha cultura es única, es decir, que en la mayor parte de la zona que ocupa la antigua ciudad no se revela la presencia de otras culturas contemporáneas, ni tampoco anteriores ni posteriores. (Gamio, 1913:155)

Al respecto de su primera conclusión, Gamio señala que las producciones artísticas teotihuacanas no se formaron de golpe, espontáneamente, sino que se derivaron de arquetipos que pueden haber sido más elementales o más

complejos. “Es lógico suponerse que esos arquetipos que hubieran traído consigo los teotihuacanos al establecerse en el lugar, fueron influidos por el medio físico biológico local y probablemente también por el contacto con otras civilizaciones contemporáneas. Cabe entonces preguntar: ¿la producción artística teotihuacana presenta tipos y arquetipos? La cuestión es difícil de contestar, pero el hecho de que es arte, salvo explicables variaciones, presenta en conjunto relativa homogeneidad y aspecto contemporáneo, inclina a creer que solamente existen tipos y son los mismos que trajeron los teotihuacanos, sólo que ligeramente reformados durante su estancia en la región” (Gamio, 1913:156).

Su segunda conclusión apunta hacia lo que denomina *unidad cultural*, ya que como él mismo señala, basta con examinar con detenimiento los monumentos arquitectónicos de Teotihuacán y los miles de objetos que encierra el museo local para determinar como un hecho que la cultura teotihuacana fue exclusiva, única, en la extensa área que ocupa la antigua ciudad. “En efecto, los elementos arquitectónicos que integran las construcciones, agrupados por las semejanzas que los ligan entre sí y las diferencias que los separan de los de otras civilizaciones, constituyen un conjunto homogéneo, típico. Así, las construcciones piramidales, los planos inclinados como elemento frecuente, las almenas, las columnas, las escaleras de dimensiones indistintas en huella y peralte; la estructura de lajas, de piedra fragmentada, de sillares regulares y de adobe; el decorado mural pictórico, etc., son características comunes a otras civilizaciones prehispánicas, pero que en Teotihuacán se presentan reformadas y fundidas a otras particularísimas como son los basamentos en forma de tronco de pirámide para las columnas o pilares prismáticos; la superposición paralela, a corta distancia, de estructuras idénticas; frecuente desnivel en las plantas de los departamentos de un mismo edificio; verdaderos concretos de hormigón de alta resistencia; sistema de caños y drenajes profusamente extendido, y otras características que sería largo enumerar” (Gamio, 1913:157).

Como bien señala Gamio, contemplando los objetos que encierra el museo de Teotihuacán en la zona arqueológica, se puede comprobar lo anterior, ya que el 98% de la colección está constituida por objetos de tipo teotihuacano y el restante por objetos de concurrencia esporádica. De esta forma Gamio afirma comprobar que procediendo por eliminaciones sucesivas se demuestra que en Teotihuacán no aparecen otras civilizaciones como precisamente integrales, sino que el conjunto de manifestaciones culturales que comprende debe considerarse como de un tipo delimitado que se ha convenido en llamar tipo teotihuacano.

En cuanto a cerámica de civilizaciones o culturas extrañas, en los estudios de Gamio solamente aparecieron fragmentos de tipo azteca, pero en tan reducido número que consideró ni siquiera contemplarlos de forma cuantitativa en su investigación. Así, en teoría esta influencia, como unidad cultural, podría encontrarse representada en las manifestaciones artísticas de los artesanos de obsidiana de la actualidad, ya que lo que expone Gamio parece un tanto lógico, pero quizá no convenza lo suficiente como para afirmar que dicha influencia cultural prevalezca hasta nuestros días.

Gamio resume sus hallazgos de la siguiente manera:

1. Los vestigios arqueológicos de Teotihuacán parece que representan una o varias etapas evolutivas muy próximas entre sí, pero no la etapa inicial o principio de la evolución. Por lo tanto la cultura teotihuacana probablemente no es autóctona en la localidad.
2. Las investigaciones estratigráficas demuestran de manera incontrovertible que en toda el área que comprenden las excavaciones practicadas, no ha habido pluralidad de cultura, sino que exclusivamente floreció allí la de tipo teotihuacano. (Gamio, 1913:160).

11.8.2. Aspectos de transición cultural.

Cuando se habla de Cultura Prehispánica, Precolombina, Precolonial o Precortesiana, se hace referencia directa al periodo histórico anterior a la llegada de los españoles a América. Comas (1974) señala que en el Primer Congreso Internacional de Americanistas en Francia, celebrado en 1875, se estableció como término más correcto para designar el arte, la cultura, religión, etc., de las poblaciones indígenas que habitaban el continente antes de 1492, el de América Prehispánica. En dicho congreso se desestimaron los otros términos de referencia al periodo comprendido antes 12 de octubre de 1492, porque estas culturas siguieron existiendo después de la llegada de Colón en esa fecha, por lo tanto no son precolombinas, y también prevalecieron después de la colonización, por lo tanto tampoco pueden ser precoloniales, etc. Sin embargo en la actualidad existen autores y referencias que siguen usando esos términos como sinónimos de “lo prehispánico”.

Prehispánico es entonces un adjetivo que se utiliza en referencia a culturas, idiomas, religiones, y cualquier otro aspecto cultural de civilizaciones previas a ese momento histórico. La idea de lo prehispánico, en definitiva, nos permite hablar de múltiples aspectos de la vida americana previa a la llegada de los españoles a territorio americano.

Por otra parte, la sociedad humana, en términos culturales, está sujeta a la comprensión de su pasado, el cual influye directamente en su presente. El pasado significa culturalmente toda una estructura creada para satisfacer necesidades y regular conductas; sin embargo, las clases o formas en la satisfacción de las necesidades humanas y los mecanismos reguladores de la conducta, para la obtención de esas necesidades, son relativos en su permanencia, así como no son definitivos en su adaptación como satisfactores (Escalante, 1972).

Desde los anteriores panoramas, la influencia de los artesanos de obsidiana en tiempos prehispánicos, con el paso del tiempo, se ha adaptado y transformado en un ente distinto, que si bien ha permeado en las artesanías actuales no conserva exactamente las mismas características en la época moderna.

Por ejemplo, en la comunidades del lugar de estudio, la artesanía como actividad de producción comenzó durante los años veinte, impulsada por el arqueólogo Manuel Gamio, quien estableció allí una escuela de artesanía lítica. Con el fin de promover el desarrollo artesanal se invitó al pueblo a un *lasqueador*¹² experto a enseñar la talla lítica. Así, aprendieron a usar las herramientas de la época para elaborar réplicas de implementos teotihuacanos (González, 2003).

En su trabajo dentro de la zona de Teotihuacán, Gamio se trasladó a la zona para vivir por temporadas junto a la pirámide del sol, incluso “sus hijas recuerdan que esos años, durante las vacaciones, viven ahí y frecuentemente durante el año se van a pasar los fines de semana, siendo su campo de juego las pirámides y los vestigios que se van descubriendo” (González, 2003:71). Este acercamiento directo a los primeros hallazgos culturales permitió a Gamio comprender mejor la posibilidad de que la cultura podría permear en las actividades comerciales de la zona y de esta manera comienza con el proyecto de talleres para el trabajo de la obsidiana.

Entre 1917 y 1920, en Teotihuacán emprende una serie de proyectos para elevar el nivel de vida de los habitantes de la zona que aún tienen vigencia. Durante una visita al pueblo de San Francisco Mazapa en 1985, Ángeles González Gamio entrevistó a varias personas que convivieron con Gamio en esa época, en donde se habla de los trabajos realizados en beneficio de los pobladores.

¹² El *lasqueador* es una persona cuya actividad está enfocada a la talla de objetos basados en piedras. En amplio sentido, una *lasca* es cualquier producto tallado de la piedra.

Un ejemplo de ello son las palabras de doña Inés de la Peña, que al momento de la entrevista era una persona de edad mayor pero con recuerdos muy lúcidos sobre su acercamiento con Gamio:

“Vino don Manuel Gamio y nos dijo, a ver muchachos miren estas piedras, esto es obsidiana, si se pule se sacan muchas cosas bonitas como éstas, y nos enseñó unas figuritas que había encontrado en las pirámides. Ya encontramos las canteras de donde se sacaba la obsidiana, nos dijo, se las voy a enseñar para que saquen obsidiana y aprendan a tallarla, pueden copiar estas figuras y se las pueden vender a los turistas que vienen a visitar la zona; así comenzamos. Nos consiguió unas herramientas y organizó un tallercito, después nos empezó a ir tan bien que ya muchas gentes comenzaron a poner talleres en sus casas, mi marido Juan Bazán era el mejor de todos. Ya murió pero hasta la fecha siguen funcionando muchos talleres, pues no se vende sólo aquí, sino desde entonces don Manuel nos ayudó para que vendiéramos en la capital.” (González, 2003:72).

Del anterior testimonio se rescatan varios puntos de gran contenido que reflejan mucho de la situación actual de los artesanos. El primero, el acercamiento que impulsó Gamio en la gente del lugar para que trabajara un material hasta entonces poco explotado: la obsidiana.

Destaca también el hecho de que desde aquella época los primeros artesanos aprendieron a crear artesanías copiando los hallazgos arqueológicos de la ciudad prehispánica de Teotihuacán, en ese momento nunca se pensó en generar productos que no fueran réplicas porque eso era lo que se comercializaba con éxito (de acuerdo con el testimonio) en ese tiempo.

Desafortunadamente no existen registros de las herramientas utilizadas en la época para tallar la obsidiana, esas que menciona doña Inés que les consiguió Gamio para iniciar con su trabajo.

Por otra parte, la gran iniciativa de Gamio para organizar “un tallercito” con los pobladores es probablemente el cimiento principal de lo que hasta nuestros días prevalece: los talleres familiares de artesanos de obsidiana.

Con las anteriores bases fue creciendo el número de talleres mecanizados, y aunque no se sabe con exactitud la década en que incursionaron en la elaboración de artesanías las “máquinas modernas”, los talleres comenzaron a ser “mecanizados”, es decir, con sistemas de esmeriles, lijas y pulidores de bandas arreglados con poleas, mientras que el número de artesanos que lasqueaban a mano fue disminuyendo hasta desaparecer.

La influencia que como puente de conocimiento tuvo Gamio en los primeros artesanos en la década de los veinte, como ya se ha mencionado, desde un principio estuvo forjada con el objetivo de igualar piezas. Este proceso de crear o reproducir piezas que representan el conocimiento representa el ejemplo más claro a la afirmación de Escalante acerca de que los procedimientos no son definitivos en su adecuación como satisfactorios. De ahí que la estructura cultural de una sociedad o grupo humano puede estar sujeta a una constante modificación; en este caso, de entrada con el establecimiento y uso de maquinaria moderna se transforma culturalmente el producto final. Existen pues alteraciones inminentes o reemplazos temporales de elementos que caracterizan el paso del tiempo sobre la cultura. Este hecho, causado por la aparición o presencia de nuevos elementos culturales, es el presente.

La cultura tiene así dos tendencias paradójicas: por un lado muestra una inherente capacidad de persistencia, pervive a través del tiempo; y por otro lado, también tiene una tendencia al cambio. “En estas circunstancias las partes del contenido cultural del pasado, con función vigente en la sociedad actual, pese a la existencia de alternativas con equivalentes, de probada validez empírica y técnica, se encuentran con cierta función y éstas serían consideradas como el conjunto de elementos tradicionales enfrentándose en pugna con las modernas

adquisiciones culturales que representan los elementos del progreso” (Escalante, 1972:340).

El caso de los artesanos de obsidiana en la actualidad es un ejemplo claro, ya que en una misma sociedad podemos encontrar grupos sociales de contenido cultural tradicional pero en pleno uso de elementos modernizantes. Esta situación de dualidad, así como las variaciones en diversos grados son elementos que nos permiten caracterizar a una sociedad como *plural*.

11.8.3. Contextos artesanales en México.

En este siglo se vive dentro de un contexto de marginalidad, segregación laboral y desigualdad de oportunidades, las cuales han reducido notoriamente la calidad de vida de un segmento cada vez más grande de la población. En este escenario, la población afectada del sector artesanal participa de este complejo proceso socio-económico, no sólo por ocupar un espacio marginal en la economía, sino además porque en su mayoría se trata de un sector todavía inmerso en la economía informal. Buena parte de hombres y mujeres que viven de la artesanía pertenecen a comunidades rurales, campesinas e indígenas, que poseen formas de organización social y productiva prácticamente precoloniales, vinculadas íntimamente con sus propios momentos históricos (Mordó, 2003).

En el caso específico de grupos artesanales en México, ya sean de tipo étnico, rural o campesinos, es evidente que se trata de sectores que tienen una compleja situación tanto económica como social. Esta complejidad se traduce en desigualdad cuando estos sectores son comparados con el contexto de la población urbana del país, lo que los sitúa dentro de una condición de marginalidad ya prolongada por mucho tiempo debido a la desigualdad en materia de políticas públicas, infraestructura, salud, educación, empleo, entre otras. La realidad que permea sobre estos grupos marginales, en los que la convergencia de culturas, tradiciones, creencias y modos de vida crea un ente específico en cada caso, está condicionada por el simple hecho de pertenecer a

espacios sociales diferentes de los que ocupan las sociedades políticamente dominantes.

“Muchos de los factores de desigualdad o de segregación laboral que creemos percibir en este espacio cotidiano de producción cultural traducen relaciones sociales e interpersonales arraigadas profundamente en nuestros pueblos. Las verdaderas situaciones de desigualdad de oportunidades no provienen de los condicionamientos sociales de estas comunidades, sino de la aplicación de políticas discriminatorias ejercidas por el sistema hegemónico, que pocas veces tiene en cuenta los elementos constitutivos de su organización laboral, de su percepción de la vida y de su particular manera de entender el cruce que se produce entre la economía comunitaria y los parámetros de la economía contemporánea” (Mordó 2003:130-131).

Evidentemente el problema económico está presente desde el momento en que se percibe que la oferta artesanal no coincide con la demanda dentro de los mercados. Esto da como resultado un fenómeno que parece ser el mismo en muchas zonas artesanales de México ya que Mordó señala que “los ingresos de las comunidades artesanales son cada vez menores, deben producir más y reciben cada vez menos por sus productos. Los hijos ya no quieren continuar con la labor de sus padres, y emigran. Las necesidades sociales han cambiado, y lo que durante años constituyó un mecanismo estable y equilibrado hoy es un paso más hacia la pobreza” (Mordó 2003:135).

Y es que no se trata solamente de mejorar la oferta en los mercados, lo cual no tendría sentido sin la demanda apropiada, mejor aún sería resolver el problema de desigualdad que prevalece en el país y la falta de consumo de productos culturales por parte de la sociedad. Tal pareciera que gran parte de la problemática se encuentra también en que las industrias culturales en la actualidad no encuentran un mercado apropiado, pero, ¿es este realmente el problema de fondo?, ¿o es el consumo de cultura cada vez menor el atenuante que de forma directa está afectando la vida de las industrias culturales?

Desafortunadamente para la artesanía, su papel dentro del consumo cultural está muy limitado a un contexto turístico, el mercado es principalmente ambulante y no representa una solución para mejorar la demanda de artesanías.

“Al mismo tiempo, la artesanía representa un factor importante para la identidad y para el desarrollo cultural y económico. En el contexto de este mundo perversamente globalizado, la posibilidad de construir imágenes propias depende cada vez más de la capacidad de los pueblos para resaltar la diferencia y para desentrañar los sistemas locales basados en conocimientos, técnicas y percepciones que caracterizan su inquebrantable individualidad. Es difícil que se pueda comprender la realidad del sector artesano sin conocer a fondo las redes sociales en las que están inmersos, la situación en que viven, sus posibilidades de acceso a la educación, a la salud, al conocimiento, sus mecanismos socioeconómicos y de producción, sus estrategias simbólicas, sus modos de vida, sus expectativas” (Mordó 2003:137).

Las políticas de Estado, por otra parte, no suelen tener en cuenta que la importancia de la artesanía como vehículo de desarrollo cultural se basa en factores tan diversos como la herencia cultural, la pertenencia a un segmento de la producción en la cual conviven componentes culturales y económicos, tradiciones y relaciones sociales, junto con conocimientos heredados y técnicas ancestrales que requieren de una larga práctica en el oficio y de una adaptación constante a contextos actuales tal como la señala Escalante (1972).

La Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales (México, 1982) pone claramente de manifiesto que la problemática del desarrollo no se encuentra solamente en parámetros económicos: “El desarrollo es un proceso complejo, global y multidimensional que trasciende el simple crecimiento económico para incorporar todas las dimensiones de la vida y todas las energías de la comunidad, cuyos miembros están llamados a contribuir y a esperar compartir los beneficios”. En este esquema que pareciera simple, participación social es desarrollo.

Al considerar que el sector artesanal enfrenta problemáticas cada vez más marginales, y con la agresiva disminución de artesanos que ya no encuentran panoramas de desarrollo económico y personal en su actividad, como es el caso de los artesanos de Teotihuacán, todo apunta a pensar que las expresiones culturales de las artesanías tiendan a desaparecer porque han perdido sentido o funcionalidad incluso para quienes las producen.

11.9. HABITUS.

El concepto de habitus es una de las contribuciones fundamentales de Pierre Bourdieu (1972) a la sociología y uno de los términos clave de su construcción teórica. Sin embargo este concepto no ha sido inventado por él: se remonta a Aristóteles: *habitus* es la traducción latina que Aquino y Boecio dan al concepto aristotélico de *hexis*. En estos autores, el habitus juega un papel clave como término intermedio, por un lado, entre el acto y la potencia (mediante el habitus se transforma la potencialidad inscrita genéricamente en los seres en una capacidad concreta de realizar actos), y por otro, entre lo exterior y lo interior (explicaría la interiorización de lo externo, ligando así la historia pasada a las actualizaciones presentes). Así, es en Bourdieu donde el habitus va a recibir al mismo tiempo una formulación sistémica y sociológica.

Bourdieu (1984) también propone explícitamente el habitus como concepto que sirve para superar la oposición entre *objetivismo* y *subjetivismo*. Las teorías objetivistas intenta explicar las prácticas sociales como determinadas por la estructura social: los sujetos no tienen aquí ningún papel: son meros *soportes* de la estructura de relaciones en que se hallan. A su vez, las teorías "subjetivistas" tomarían el camino contrario: explicarían las acciones sociales como agregación de las acciones individuales.

Ambos tipos de teorías conducen a callejones sin salida. Las objetivistas, porque al reducir al sujeto a mero soporte de la estructura, no pueden explicar el hecho de que sujetos en posiciones idénticas produzcan prácticas distintas. Las

subjetivistas, porque no pueden dar cuenta de las regularidades sociales, que se producen al margen de la voluntad y la consciencia de los individuos. Ambas teorías están basadas en la dicotomía entre individuo y sociedad privilegiando cada una uno de los dos términos. La teoría de Bourdieu pretende sustituir esta dicotomía, en la explicación de las prácticas sociales, por la relación construida entre dos modos de existencia de lo social:

1. Las estructuras sociales externas, lo social hecho cosas: *campos* de posiciones sociales que se han construido en dinámicas históricas (el sistema escolar, el campo económico, el campo político, etc.).
2. Las estructuras sociales internalizadas, incorporadas al agente en forma de esquemas de percepción, pensamiento y acción: los *habitus*.

El concepto de *habitus* servirá entonces para superar la dicotomía entre determinismo objetivista y subjetivismo voluntarista:

- A. Frente al determinismo de las estructuras, supone que hay que tomar en cuenta, en la explicación de las prácticas, a los sujetos: no como sujetos libres y autónomos, sino como sujetos socialmente producidos en estados anteriores del sistema de relaciones sociales y no reductibles, por tanto, a su posición actual, a meros soportes de la estructura.
- B. Frente al subjetivismo voluntarista, supone que los sujetos no actúan libremente: sus prácticas están condicionadas por toda la historia anterior que ha sido incorporada en forma de *habitus*. También supone que no se puede hablar de sujetos en abstracto: hay una producción diferencial de los sujetos sociales -de sus esquemas de acción, percepción y apreciación- en función de las condiciones sociales diferenciales en que han sido producidos.

En lo que respecta a una definición, por habitus Bourdieu (1972) entiende el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Estos esquemas generativos están socialmente estructurados: han sido conformados a lo largo de la historia de cada sujeto y suponen la interiorización de la estructura social, del campo concreto de relaciones sociales en el que el agente social se ha conformado como tal. Pero al mismo tiempo son estructurantes: son las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos, percepciones y acciones del agente:

"El habitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir" (Bourdieu, 1972:178).

"Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen habitus, sistemas de disposiciones duraderas y transponibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en tanto que principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para conseguirlos, objetivamente 'reguladas' y 'regulares' sin ser para nada el producto de la obediencia a reglas, y siendo todo esto, objetivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un jefe de orquesta." (Bourdieu, 1980: 88-9)

Será a partir del habitus que los sujetos producirán sus prácticas. El habitus, interiorización de las estructuras a partir de las cuales el grupo social en el que se ha sido educado produce sus pensamientos y sus prácticas, formará un conjunto de esquemas prácticos de percepción, como una división del mundo en categorías, apreciación como distinción entre lo bello y lo feo, lo adecuado y lo

inadecuado, lo que vale la pena y lo que no vale la pena; y evaluación como distinción entre lo bueno y lo malo, a partir de los cuales se generarán las prácticas, las *elecciones* de los agentes sociales. De esta manera, ni los sujetos son libres en sus elecciones, ya que el habitus es el principio no elegido de todas las elecciones, ni están simplemente determinados porque el mismo habitus es una disposición, que se puede reactivar en conjuntos de relaciones distintos y dar lugar a un abanico de prácticas distintas.

"Es todo el grupo el que se interpone entre el niño y el mundo, no sólo por sus llamadas de atención (warnings) destinadas a inculcar el miedo de los miedos sobrenaturales, sino por todo el universo de prácticas rituales y de discursos, que lo pueblan de significaciones estructuradas conforme a los principios del habitus conforme. El espacio habitado -y en primer lugar la casa- es el lugar privilegiado de la objetivación de los esquemas generadores y, por medio de las divisiones y de las jerarquías que establece entre las cosas, entre las personas y entre las prácticas, este sistema de clasificación hecho cosa inculca y refuerza continuamente los principios de la clasificación constitutiva del arbitrario cultural. (..) El mundo de los objetos, esta especie de libro donde toda cosa habla metafóricamente de todas las otras y en el que los niños aprenden a leer el mundo, se lee con todo el cuerpo, en y por los movimientos y los desplazamientos que hacen el espacio de los objetos tanto como son hechos por él. Las estructuras que contribuyen a la construcción del mundo de los objetos se construyen en la práctica de un mundo de objetos construidos según las mismas estructuras." (Bourdieu, 1980:129-30)

Al incorporarse como esquema de percepción y apreciación de prácticas, operará una selección sistemática de las informaciones nuevas: rechazando aquellas que los cuestionen o reinterpretándolas a través de sus esquemas y limitando la exposición del agente a aquellas experiencias sociales, a aquellos grupos sociales, en los cuales su habitus no sea adecuado:

"El peso particular de las experiencias primitivas resulta en efecto en lo esencial del hecho que el habitus tiende a asegurar su propia constancia y su propia defensa contra el cambio a través de la selección que opera entre las informaciones nuevas, rechazando, en caso de exposición fortuita o forzada, las informaciones capaces de poner en cuestión la información acumulada y sobre todo desfavoreciendo la exposición a tales informaciones. (..) Por la 'elección' sistemática que opera entre lugares, acontecimientos, personas susceptibles de ser frecuentados, el habitus tiene a ponerse al abrigo de las crisis y de las puestas en cuestión críticas asegurándose un medio al que está tan preadaptado como es posible, es decir, un universo relativamente constante de situaciones propias a reforzar sus disposiciones ofreciendo el mercado más favorable a sus productos. Y es una vez más en la propiedad más paradójica del habitus, principio no elegido de todas las 'elecciones', que reside la solución de la paradoja de la información necesaria para evitar la información" (Bourdieu, 1980: 102). De esta manera, para explicar las prácticas de los agentes sociales, no basta con remitirlas a su situación presente: el habitus reintroduce la dimensión histórica en el análisis de la acción de los agentes mediante esta estructura generativa que asegura la actuación del pasado en el presente:

"Producto de la historia, el habitus produce prácticas (..) conformes a los esquemas engendrados por la historia; asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, de forma más segura que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia en el tiempo." (Bourdieu, 1980:91)

Otro factor fundamental en la teorización del habitus es su relación con el cuerpo: el habitus se aprende mediante el cuerpo, se incorpora (al igual que el capital cultural incorporado): mediante un proceso de familiarización práctica, que no pasa por la consciencia, con un universo de prácticas: "no se terminaría de enumerar los valores hechos cuerpo, por la transubstanciación que opera la

persuasión clandestina de una pedagogía implícita, capaz de inculcar toda una cosmología, una ética, una metafísica, una política, a través de órdenes tan insignificantes como 'ponte derecho' o 'no cojas tu cuchillo con la mano izquierda' y de inscribir en los detalles en apariencia más insignificantes del porte, de la postura o de los modales corporales y verbales los principios fundamentales del arbitrario cultural, situados así fuera del alcance de la consciencia y de la explicitación." (Bourdieu, 1980:117)

"El cuerpo cree en lo que juega: llora si mima la tristeza. No representa lo que juega, no memoriza el pasado, él actúa el pasado, así anulado en cuanto tal, lo revive. Lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee como un saber que se domina. Es lo que se es." (Bourdieu, 1980:123) Esta relación del habitus con el cuerpo es fundamental para explicar la relevancia teórica del concepto.

En primer lugar, porque supone uno de los principios fundamentales de la sociología: las prácticas sociales no se explican recurriendo a la consciencia de los actores: suponen un sistema de relaciones que escapa a su aprehensión. Como los habitus se incorporan, se aprenden con el cuerpo, más allá de la consciencia, y como suponen la interiorización de los esquemas cognitivos, perceptivos, apreciativos del grupo social en el que el sujeto es educado, se sigue que el sujeto reproduce estos esquemas, estos valores, de una manera involuntaria e inconsciente: los sujetos están sujetos por los grupos sociales que los producen, por los esquemas que han incorporado:

"Los esquemas del habitus, formas de clasificación originarias, deben su eficacia propia al hecho de que funcionan más allá de la conciencia y del discurso, luego fuera de las influencias del examen y del control voluntario: orientando prácticamente las prácticas, esconden lo que se denominaría injustamente unos valores en los gestos más automáticos o en las técnicas del cuerpo más insignificantes en apariencia (...) y ofrecen los principios más fundamentales de la construcción y de la evaluación del mundo social, aquellos que expresan de la

forma más directa la división del trabajo entre las clases, las clases de edad y los sexos, o la división del trabajo de dominación" (Bourdieu, 1988: 477)

En segundo lugar, porque reintroduce un factor fundamental de las prácticas olvidado en los análisis estructuralistas: la temporalidad. Los sujetos han de producir sus prácticas en la urgencia temporal, tienen que actuar, que responder, en el aquí y ahora: una respuesta adecuada no vale nada si no se realiza en el momento adecuado. No vale, por tanto, ningún modelo del sujeto que suponga una "reflexión" previa de todos los factores en juego. Pero tampoco vale una teoría que reduzca al sujeto a mero autómatas porque las respuestas han de darse en una enorme variedad de situaciones en las que siempre hay elementos distintos, nuevos.

Por último, la incorporación inconsciente del habitus no supone sólo la apropiación práctica de los esquemas que sirven para producir las prácticas adecuadas a la situación: supone también el hecho de que se incorpore el "interés" en jugar el juego. Si los agentes sociales juegan los diversos juegos de acumulación de capital (cultural, económico, simbólico, científico, etc.) no es porque estén determinados por un "interés" inscrito en su naturaleza, ni porque hayan decidido de manera reflexiva y racional interesarse, sino porque han incorporado este interés mediante la inmersión en un universo de prácticas que define lo que está en juego, lo que vale la pena: en otras palabras, porque han incorporado en su habitus unos esquemas apreciativos y evaluativos particulares. De esta manera, el "interés" escapa también a la determinación abstracta y universal que le dan algunas teorías y algunas disciplinas, como la economía, para convertirse también en un interés concreto, producido en un campo social concreto, y asimilado en los habitus de los sujetos: el interés, de ser un a priori de la acción humana, se convierte así también en interés socialmente construido, en un arbitrario cultural socialmente naturalizado.

"Un campo (..) se define entre otras cosas definiendo apuestas e intereses específicos, que son irreductibles a las apuestas y a los intereses propios de

otros campos (..) y que no son percibidos por nadie que no haya sido construido para entrar en el campo (cada categoría de intereses implica la indiferencia a otros intereses, otras inversiones, destinados así a ser percibidos como absurdos, insensatos, o sublimes, desinteresados). Para que un campo funcione, es necesario que hay apuestas y personas dispuestas a jugar el juego, dotadas del habitus que implica el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes del juego, de las apuestas, etc." (Bourdieu, 1984:113) Y con ello se vuelve a la necesidad de no aislar las estructuras de los agentes: si las instituciones sociales funcionan es porque hay agentes socialmente producidos, con los habitus necesarios, para que funcionen con las competencias prácticas y los intereses concretos sin los cuales la institución sería algo muerto: (el habitus) "es aquello por lo que la institución encuentra su plena realización: la virtud de la incorporación, que explota la capacidad del cuerpo de tomarse en serio la magia performativa de lo social, es lo que hace que el rey, el banquero, el cura sean la monarquía hereditaria, el capitalismo financiero o la Iglesia hechos hombre. La propiedad se apropia de su propietario, encarnándose bajo la forma de una estructura generadora de prácticas perfectamente conformes a su lógica y a sus exigencias." (Bourdieu, 1980:96).

Por otra parte, una de las dimensiones fundamentales del habitus es su relación con las clases sociales y la reproducción social. Si el habitus es adquirido en una serie de condiciones materiales y sociales, y si éstas varían en función de la posición en el espacio social, se puede hablar de que habría una serie de esquemas generadores de prácticas comunes a todos los individuos biológicos que son producto de las mismas condiciones objetivas.

"La sociología trata como idénticos a todos los individuos biológicos que, siendo el producto de las mismas condiciones objetivas, están dotados de mismos habitus: clase de condiciones de existencia y de condicionamientos idénticos o parecidos, la clase social (en sí) es inseparablemente una clase de individuos dotados del mismo habitus (..). Si está excluido que todos los miembros de la misma clase (o incluso dos de ellos) hayan hecho las mismas experiencias y en

el mismo orden, es cierto que todo miembro de la misma clase tiene probabilidades más grandes que cualquier miembro de otra clase de encontrarse confrontado con las situaciones más frecuentes para los miembros de esta clase" (Bourdieu, 1980:100). Estos *habitus* de clase, a su vez, son sistemáticos porque están producidos en una serie de condiciones sociales y materiales de existencia que no han de aprehenderse como suma de factores, sino como conjunto sistemático, unidas a una determinada posición social, y sus principios fundamentales se van a aplicar así, de manera también sistemática, a los dominios más diversos de la práctica.

Aunque la existencia de *habitus de clase*, que explica las enormes regularidades en sus elecciones, por ejemplo, en sus *gustos*, no excluye que haya también diferencias entre los *habitus* de los diferentes individuos con posición similar en el espacio social, ya que el espacio de trayectorias no es uniforme; pero sí supone una relación de "homología" entre los diversos *habitus* de los individuos que comparten una misma posición y trayectoria social.

"De hecho, es una relación de homología, es decir, de diversidad en la homogeneidad reflejando la diversidad en la homogeneidad característica de sus condiciones sociales de producción, la que une los *habitus* singulares de los diferentes miembros de una misma clase: cada sistema de disposiciones individual es una variante estructural de los otros, donde se expresa la singularidad de la posición en el interior de la clase y de la trayectoria. El estilo personal, es decir, esta marca particular que llevan todos los productos de un mismo *habitus*, prácticas u obras, no es nunca más que una distancia en relación al estilo propio a una época o a una clase" (Bourdieu, 1980:101) El *habitus* se convierte así en una dimensión fundamental de la clase social de los sujetos, que es la *clase incorporada*, ya que a cada posición social distinta le corresponden distintos universos de experiencias, ámbitos de prácticas, categorías de percepción y apreciación. Se distinguen así dos aspectos de la clase social: la clase objetivada (su posición en el sistema de relaciones sociales, sus condiciones sociales y materiales) y la clase incorporada (la clase

social hecha cuerpo, habitus). Este habitus de clase será fundamental en la reproducción social porque, producido en unas determinadas condiciones sociales, y reproduciendo de manera corporal, inconsciente, los esquemas y divisiones de que es producto, funciona ajustado a las mismas condiciones, contribuyendo así a reproducirlas mediante su continua actualización.

El concepto de habitus forma así un elemento fundamental en la teoría de las prácticas de Pierre Bourdieu. Estas deben explicarse como la relación entre dos sistemas de relaciones:

- Por un lado, el sistema de relaciones históricamente construido que constituye el *campo* específico en que se desarrolla la práctica.
- Por otro, el sistema de relaciones que produce a los agentes de las prácticas, su habitus, que nos remite a las condiciones sociales de la producción de estos agentes en su historia anterior.

Sólo la puesta en relación de estos dos sistemas de relaciones puede permitir hacer un planteamiento lógico de productos basados en experiencias culturales y así llegar a una mejor comprensión de su problemática sociocultural.

11.10. CONOCIMIENTO.

En la actualidad es complicado realizar una aproximación al concepto propio de conocimiento si no se toma en cuenta el universo (contexto) que se desea estudiar ya que la literatura y las perspectivas existentes son muy amplias; sin embargo, existen aproximaciones que resultan interesantes para el caso de la presente investigación.

Paulo Freire (1993:39) afirma que el conocimiento “se construye en las relaciones hombre - mundo, relaciones de transformación, y se perfecciona en la problematización crítica de esas relaciones”. En ese sentido, la producción de conocimiento tiene una serie de requisitos:

- “exige una presencia *curiosa* del sujeto frente al mundo;
- requiere su acción transformadora sobre la realidad;
- demanda una búsqueda constante;
- implica invención y reinención;
- reclama la reflexión crítica de cada uno sobre el acto mismo de conocer”
(Freire, 1993:28).

Por otro lado, el conocimiento tampoco es sólo la relación de un sujeto con un objeto, sino que incluye “la relación comunicativa entre sujetos cognoscentes, en torno a un objeto cognoscible” (Freire, 1993:73). Así, de acuerdo con Freire, el proceso de transmisión de conocimiento se da como resultado de una relación de enseñanza, en donde el sujeto no piensa solo, sino que su pensamiento tiene una doble función: cognoscitiva y comunicativa, porque la comunicación que es necesaria para el conocimiento implica reciprocidad, no puede haber sujetos pasivos en este proceso; y para que sea posible, debe existir un marco significativo común, la inteligibilidad y comunicación se dan simultáneamente en la transmisión de conocimiento misma.

Venzin et al. (1998) analizan la naturaleza del conocimiento según tres epistemologías: la cognitiva, la conexionista y la constructiva. Las distintas concepciones a las que hacen referencia estos autores ofrecen un ejemplo de las distintas formas de concebir organizaciones y conocimiento. Así, la epistemología cognitiva considera la identificación, recogida y difusión de la información como la principal actividad de desarrollo del conocimiento. Entendiendo al conocimiento como representaciones del mundo, y siendo la tarea de los sistemas cognitivos la representación del mundo con la máxima precisión. Los enfoques cognitivos equiparan el conocimiento a la información y los datos.

La epistemología de las conexiones considera que las organizaciones son redes basadas en las relaciones y conducidas por la comunicación. Se centran en las

relaciones y no tanto en los individuos o el sistema entero. Una red se caracteriza por el número de conexiones, el dinamismo de los flujos de información y la capacidad para almacenar información. Las reglas de estas conexiones forman una parte esencial del conocimiento. Kogut y Zander (1996) representan un ejemplo de esta corriente puesto que entienden que las organizaciones ofrecen un sentido de comunidad social que permite la coordinación de las relaciones entre los miembros, puesto que pueden procesar y almacenar una mayor cantidad de datos que un individuo y, además, son mejores que el mercado en cuanto a la transferencia de conocimiento. Kogut y Zander (1996) difieren de la corriente cognitiva en que creen que las reglas que guían la comunidad social de la empresa pueden variar entre empresas.

La epistemología constructiva o *autopoiesis*¹³ se centra en la interpretación y no en la recogida de información. Los sistemas *autopoieticos* son abiertos para los datos pero cerrados para la información y el conocimiento. Así, el conocimiento no puede ser transmitido de un individuo a otro puesto que los datos tienen que ser interpretados. Consideran que el conocimiento reside en la mente, el cuerpo y en el sistema social, depende del observador y del pasado y se comparte indirectamente a través del diálogo.

Otro aspecto que ayuda a la comprensión del significado del conocimiento es la diferencia entre conocimiento individual y conocimiento organizativo. En esta línea se encuentran algunos autores como Nonaka y Takeuchi (1995), quienes conciben al conocimiento individual y al colectivo como dos representaciones de la dimensión ontológica del conocimiento. La dimensión ontológica considera la existencia de distintos niveles de análisis del conocimiento: individual, grupal, organizacional e interorganizacional.

¹³ *Autopoiesis* es una palabra griega que significa "auto producción". Un sistema *autopoietico* se caracteriza porque dentro de sus propios límites hay unos mecanismos y procesos que le permiten producir y reproducirse.

Por su parte, Brown y Duguid (1998) consideran que es exagerada la concepción de que el conocimiento es propiedad de los individuos, y por el contrario afirman que gran parte del conocimiento es producido y mantenido colectivamente. Estos autores defienden que el conocimiento es fácilmente generado cuando se trabaja conjuntamente, siendo este fenómeno denominado *comunidades de práctica*. A través de la práctica, una comunidad desarrolla una comprensión compartida sobre lo que hace, cómo lo hace y cómo se relaciona con las prácticas de otras comunidades de práctica.

En resumen, la idea de que el conocimiento organizativo está depositado o almacenado en distintos depósitos organizacionales es un argumento ampliamente aceptado por distintos autores.

Además de los aportes anteriores, para el presente contexto de investigación, probablemente la concepción que más se apega al mismo es la que considera que “el conocimiento es un flujo en el que se mezclan la experiencia, valores importantes, información contextual y puntos de vista de expertos, que facilitan un marco de análisis para la evaluación e incorporación de nuevas experiencias e información” (Davenport y Prusak, 1998:5)

De forma general, se entiende que el conocimiento en cualquier contexto es un activo intangible, que forma parte de distintos elementos y procesos, y puede adoptar distintas formas. Este activo se puede someter a diferentes actividades de gestión, siendo posible su movilidad a manera de transmisión o enseñanza, y teniendo la posibilidad de ser transformado (mediante procesos de codificación), almacenado y aplicado.

11.10.1. Tipos de conocimiento.

Parte de la esencia del ser humano es estar rodeado de información, proporcionada por el medio que le rodea; esta noción se amplifica en la sociedad actual, una sociedad *informacional* en donde la base y principal objetivo de todo

desarrollo se sustenta en la información que será transformada en conocimiento. Por lo anterior se vuelve relevante tener una aproximación, aunque sea breve, de los tipos de conocimiento y sus concepciones más básicas, los cuales ha sido estudiados desde hace mucho tiempo, intentado clasificar el conocimiento en dimensiones fijas.

Conocimiento Empírico: Se define como el conocimiento basado en la experiencia y en la percepción, que todo hombre adquiere debido a las diversas necesidades que se le presentan en la vida, adquirido muchas veces por instinto y no pensamiento fundamentado donde todo conocimiento que se genera no implica a la ciencia o leyes. Es así que existen personas con gran dominio de un determinado aspecto sin haber recibido educación alguna.

Conocimiento Científico: A diferencia del conocimiento empírico el conocimiento científico es un saber crítico con fundamentos, metódico, verificable, sistemático, unificado, ordenado, universal, objetivo, racional, provisorio y que explica los sucesos a partir de leyes. Cabe indicar que para esto se utiliza también el método científico que aparte de otras cosas muchas veces empieza trabajando con base en algo empírico que necesita ser probado.

Conocimiento Tácito: Es conocido como el tipo de conocimiento inconsciente, del cual podemos hacer uso, lo que hace que podamos implementarlo y ejecutarlo, como se dice comúnmente, de una forma mecánica sin darnos cuenta de su contenido.

Conocimiento Explícito: A diferencia del conocimiento tácito, de éste sabemos que lo tenemos y para ejecutarlo somos conscientes de ello. Por esto es más fácil de transmitir o representarlo en un lenguaje, debido a que es Estructurado y Esquemático.

Conocimiento Intuitivo: El conocimiento intuitivo está definido como la aprehensión inmediata de las experiencias internas o externas en su

experimentación o percepción. Esto quiere decir que nos una especie de sensación vaga sobre algo sino que se establece como la visión clara y directa de experimentar las cosas en su forma original.

Conocimiento Revelado: Este tipo de conocimiento implica que todos los fenómenos que envuelve son inteligibles, implicando para ello, siempre una actitud de fe, teniendo un fuerte peso en el comportamiento humano. Se da sobre algo oculto o un misterio que alguien desea manifestar o pretende conocer.

Definiciones de Kant:

- **A priori:** Se considera como el conocimiento que es necesariamente verdadero y universal, y que por tanto no depende de experiencias. Se fundamenta en condiciones trascendentales que hacen posible la objetividad de la experiencia.
- **A posteriori:** Basado en la experiencia (ver empírico).

11.10.2. Dimensiones del conocimiento.

Para definir las dimensiones del conocimiento se deben considerar dos continuos: el del entendimiento, donde se determina que el conocimiento llega a través de los sentidos y es comprendido a través de la razón, ambos representan opuestos dialecticos del eje y del entendimiento; y el de la finalidad, en el que Aristóteles considera que el fin del conocimiento es la contemplación de la naturaleza. Ambos continuos se visualizan como coordenadas cartesianas en el siguiente gráfico.

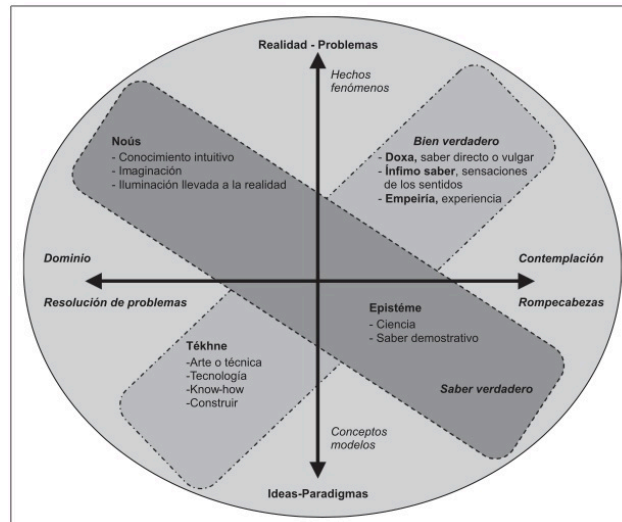


Figura 7. Esquema de dimensiones del conocimiento. Acevedo (2009).

Dentro del continuo del entendimiento se tienen los opuestos realidad-ideas, en un extremo, los hechos de la realidad son percibidos por los sentidos como fenómenos de la naturaleza, en el otro extremo, lo percibido por los sentidos llega al entendimiento por las ideas y el pensamiento, a través de los conceptos y paradigmas se comprende y se acepta el conocimiento verdadero. Dentro del continuo de la finalidad, se tienen los opuestos contemplación-dominio, en un extremo, Aristóteles sostiene la perspectiva de la contemplación de la naturaleza a través de la ciencia y la filosofía, en el otro extremo, tiene la perspectiva del dominio de la naturaleza a través del progreso técnico y la tecnología.

Las dimensiones del conocimiento son cuatro: hechos de la realidad, fenómenos o problema, paradigmas y conceptos, contemplación u observación y el dominio de la naturaleza. Estas dimensiones se complementan con la definición aristotélica de los cuatro tipos de conocimiento demostrable: empírico, científico, técnico e intuitivo. El modelo concuerda con el enfoque de las revoluciones científicas de Kuhn (1971), en el eje “y” define las dimensiones del mundo real y mundo percibido (problemas de la realidad frente a paradigmas para entenderlos), en el eje “x” define las dimensiones de la reducibilidad y estudio analítico del problema identificado y la toma de decisiones para la solución de problemas (rompecabezas o partes frente a la resolución del problema).

11.10.3. Configuración básica del conocimiento.

Segarra y Bou (2004) hacen una revisión de diversos autores acerca de las dimensiones del conocimiento, de la cual extraen cinco dimensiones que han sido estudiadas en investigaciones sobre conocimiento, las cuales son: el carácter tácito-explícito, el carácter complejo-simple, el carácter organizacional-individual, el carácter específico-no específico, y el carácter dependiente-independiente. Con estas dimensiones, los autores conciben el conocimiento como un concepto multidimensional, siendo las dimensiones comunes a todo tipo de conocimiento.

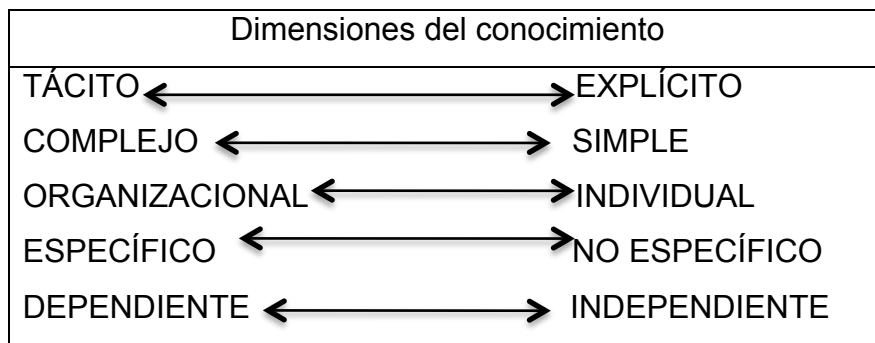


Figura 8. Dimensiones del conocimiento. Segarra y Bou (2004).

La concepción de los autores sobre dimensionalidad y conocimiento responde a la existencia de una configuración homogénea de las distintas dimensiones. Así, una forma de representar cada dimensión podría ser a través de una recta con dos extremos. “Por ejemplo, la dimensión epistemológica representa el carácter tácito y explícito del conocimiento (dos extremos). Además, la combinación gradual de las distintas dimensiones representa un tipo de conocimiento. Así, por ejemplo, determinado tipo de conocimiento tendrá un mayor o menor grado de complejidad, de especificidad, de dependencia, carácter tácito, etc. hasta reflejar las distintas dimensiones que configuran al conocimiento” (Segarra y Bou, 2004:187).

En este punto es importante resaltar una idea general acerca del concepto de apropiación, ya que es un elemento de las configuraciones del conocimiento.

Para Weber (1922) la idea de apropiación no tiene en apariencia un valor normativo determinado, sino que se inscribe en el marco del espectro personal de cada individuo. La apropiación involucra en la teoría de Weber una multiplicidad de objetos, implica fijar una primera impresión sobre alcances y formas de conceptos específicos. A grandes rasgos, se pueden identificar tres niveles de abstracción en los que opera el concepto de apropiación. En un primer momento, Weber conceptualiza la apropiación al mismo nivel con la noción de poder; en un segundo punto, de forma más concreta se vincula con la idea de dominación; y finalmente, en el nivel más concreto, la noción de apropiación se inserta en los diferentes ámbitos de lo social (económico, político, social), transformándose en conceptos específicos. De este modo, a diferencia de Marx, la idea de apropiación permite ir más allá de lo económico para caracterizar las diferentes esferas de la acción social, en particular la esfera política.

Con esta base teórica, la apropiación social del conocimiento es el fundamento de cualquier forma de innovación porque el conocimiento es una construcción compleja que involucra la interacción de distintos grupos sociales dentro de una esfera política.

La producción de conocimiento no es una construcción ajena a la sociedad, se desarrolla dentro de ella, a partir de sus intereses, códigos y sistemas. Por otra parte, la innovación entendida como la efectiva incorporación social del conocimiento en la solución de problemas, o en el establecimiento de nuevas relaciones; no es más que la interacción entre grupos, artefactos, culturas sociales de expertos y no expertos.

La apropiación no es una recepción pasiva, involucra siempre un ejercicio interpretativo y el desarrollo de unas prácticas reflexivas.

11.11. EL SUJETO Y SU PAPEL EN LA CONFORMACIÓN DE ORGANIZACIONES Y ASOCIACIONES.

11.11.1. Sujeto Individual.

Tomando en consideración el anterior apartado sobre conocimiento y la apropiación que como seres humanos hacemos de él, se debe tomar en cuenta que, dentro de los parámetros del *Desarrollo Social*, y en los estudios de Niño (1971, 1986) al respecto, la conceptualización de *sujeto individual* es compleja, ya que requiere de la comprensión previa de sus características naturales propias (físicas y psíquicas), con ideas particulares y con motivaciones y expectativas propias, porque es a la vez un *sujeto social* pues su vida transcurre la mayor parte del tiempo en interacción con otros sujetos individuales y con instituciones culturalmente creadas, las cuales le imponen valores, creencias, ideologías, etc.; existe pues una relación que se encuentra establecida sobre bases innatas y socialmente adquiridas.

Algunos autores consideran que la historia del sujeto individual es tan antigua como la historia del conocimiento, porque sujeto individual es conocimiento, así como el conocimiento es también un sujeto individual porque no es un objeto. La Antigüedad Clásica¹⁴, ya sea por su *aristocratismo* y concepción mítica, o por el reiterado recurso a términos espaciales y categorías *fijistas*¹⁵, a la hora de entender y valorar la realidad, no analizó con claridad que la transformación del hombre en sujeto pasaba invariablemente por la recuperación de su carácter individual, es decir, por hacer de él un sujeto de derechos y libertades, y no por considerarle un ejemplar específico al que cupiera intercambiar por cualquier otro. Esto llevará a la filosofía a mirarlo como ser racional, como sujeto. Al

¹⁴ La Antigüedad Clásica es un término amplio que abarca un largo periodo en las áreas dominadas por Grecia y Roma; es decir, se identifica con el periodo greco-romano de la Edad Antigua en el mundo grecorromano: la Cuenca del Mediterráneo y el Próximo Oriente.

¹⁵ El *fijismo* es una creencia que sostiene que las especies actualmente existentes han permanecido básicamente invariables desde la Creación. Las especies serían, por tanto, inmutables, tal y como fueron creadas.

respecto, Aristóteles es paradigmático al conectar el concepto de sujeto con el concepto de sustancia. Por eso, en uno de los usos que le asigna, el sujeto (*subiectum, hypokeimenon*) aparece no sólo como fundamento de la cosa concreta existente o sustancia primera, incluso hasta el punto de llegar a identificarse con ella, de garantizar de su identidad individual, sino también y en tanto que sustancia, a ser asumido como clave que explica de todo el orden natural. Y como, a su entender, la perfección humana reside en “la perfecta actuación del hombre según su actividad específica” o, lo que es igual, en el conocimiento, el hombre en cuanto sujeto será el hombre con *logos* (pensamiento, razón, habla, discurso, concepto, palabra, conocimiento), el ser racional, ya que el hombre es lo que es, precisamente, por su entendimiento.

Esta concepción del sujeto individual no se ha modificado mucho a lo largo de la historia; por ejemplo, Niño afirma que “el sujeto es un ente humano individual y colectivo, con sus características humanas intrínsecas y sus características sociales adquiridas de una sociedad determinada.” (Niño, 1986:8). Esta definición de *sujeto* no dista mucho del concepto de *logos* antes mencionado, ya que Niño también considera que el sujeto individual, como persona, “usa su razonamiento, además de en la forma y con los objetivos en que lo hacen otros animales, para observar y analizar críticamente las situaciones concretas que se le presentan, para explicarlas, para generalizar acerca de ellas y usa esas generalizaciones en el análisis y explicación de situaciones nuevas” (Niño, 1971).

Podríamos inferir que el sujeto es, precisamente, un individuo, que como tal, dentro de su existencia misma, busca y encuentra el modo y la forma de relacionarse con su entorno, haciendo de él *comprensión e interrelación* para constituirse como un ser pensante cuyas necesidades, aparte de las básicas, son culturales por causa de su misma interacción con el medio y los individuos que le rodean. Como el mismo Niño lo señala: La acción humana corresponde al ser natural, al ser Homo Sapiens, la acción socio-cultural corresponde al ser

hombre y al ser mujer, al ser socio-cultural o, más concretamente, al ser social por una parte y al ser cultural por otra.

11.11.2. Sujeto Colectivo.

Como resultado de las relaciones del sujeto individual con otros sujetos y con su entorno, surgen también relaciones culturales. Niño ubica a este proceso como una relación entre individuos humanos con interposición de cultura y la ubica dentro de lo que denomina “formación y desarrollo de sujetos colectivos”. “Esta relación no se da en el vacío sino en el mundo y en relación con el mundo hecho objeto...” (Niño, S/A)

Esta relación entre sujetos conforma entonces a un sujeto colectivo cuando sus intereses convergen hacia objetivos comunes: “Dos o más sujetos se relacionan entre sí sólo si cada uno de ellos sabe o se da cuenta que se relaciona con el mismo objeto con que se relaciona el otro; si sus propósitos al relacionarse con el objeto son opuestos o complementarios; y si deciden hacer exclusiva su relación con el objeto o actuar sobre él mismo de común acuerdo.” (Niño, S/A).

Podemos entender, a partir de la caracterización de Niño sobre los sujetos colectivos, que se trata de organismos sociales que son resultado del proceso de desarrollo de una *Organización*. Las organizaciones, como grupos sociales, actúan con objetivos comunes y están integradas a su vez por “sujetos individuales que comparten su conciencia individual y con esta parte compartida se ha formado una conciencia colectiva respecto de la organización y del lugar que ella ocupa, en el contexto social general, que es la conciencia del sujeto colectivo que integran, respecto de sí mismo. Característica básica esencial de un sujeto colectivo es esa conciencia. El desarrollo de esa conciencia es el desarrollo del sujeto colectivo y la pérdida de esa conciencia es su desintegración” (Niño, 1995:293-294)

Aunque en su obra de 1995 Niño aún no hace una diferenciación clara entre *organización* y *asociación*, él interpreta el cúmulo de acciones del sujeto colectivo como la unión de objetivos en común por parte de sujetos individuales.

A este respecto, Gallino (2008) señala que el término *organización* se usa en por lo menos tres acepciones distintas:

1. “Para designar la actividad intencionalmente dirigida a establecer, mediante normas explícitas, relaciones relativamente duraderas entre un conjunto de personas y de cosas, de manera de hacerlo idóneo para perseguir racionalmente un objetivo;
2. Para designar la entidad concreta, el conjunto del sistema social que resulta de tal actividad: en esta acepción son organización un partido político, una empresa, una iglesia, un hospital, un sindicato;
3. Para designar la estructura de las principales relaciones formalmente previstas y codificadas dentro de un partido, una empresa, etc., las cuales son solamente una parte de las relaciones que las constituyen... Esta última acepción es sinónimo de la acepción restrictiva de organización formal.” (Gallino, 2008:661)

La segunda acepción de Gallino coincide en esencia con la caracterización de Niño, en la que se toma en cuenta la actividad, la cual el segundo autor establece más en el plano de objetivos y finalidades. En términos generales, tomando en cuenta las características de ambos autores, una organización es un grupo social compuesto por personas que forman una estructura de relaciones de interacción, tendientes a producir bienes o servicios o normativas para satisfacer las necesidades de una comunidad dentro de un entorno, y así poder lograr objetivos específicos.

Como ejemplo, los núcleos familiares de artesanos que trabajan la obsidiana en Teotihuacán son grupos sociales que, además de ser familia, como sujetos individuales tomaron y adoptaron la actividad cultural del oficio artesanal. Toda

la familia a su vez se dedica al mismo oficio y se trata entonces de la unión de sujetos individuales que comparten una misma conciencia individual y con esa parte compartida formaron una conciencia colectiva. Por tal motivo, cada familia de la zona de estudio es un *sujeto colectivo*, el cual está conformado por un grupo social que comparte la unión de conciencias individuales en la búsqueda de objetivos comunes. Los grupos familiares de artesanos son *organizaciones*, son *sujetos colectivos*.

11.11.3. Relación Sujeto-Objeto.

En el anterior campo de consideraciones, Niño afirma que el desarrollo humano del hombre individual es resultado de una relación *sujeto-objeto*, y “la relación sujeto-objeto es una relación que se realiza en el accionar cotidiano de la persona, aunque no siempre ni en todos los casos la persona acciona como sujeto. En las sociedades actuales frecuentemente la persona individual es *objetivizada* y *cosificada*, convertida o tratada como objeto o como cosa por otras personas al ser despojado de su libertad, y es en su condición de sujeto objetivizado, o de objeto, que se relaciona con los objetos de su relación obedeciendo los designios de otras personas.” (Niño, S/A).

Esta afirmación resulta interesante porque muestra muchas relaciones sujeto-sujeto que no necesariamente son benéficas o positivas; es decir, se puede inferir que, a partir de Niño, no todas las relaciones humanas propician el desarrollo humano de la persona, por el contrario, muchas de ellas lo limitan o incluso lo impiden.

El sujeto individual, como ya se mencionó, tiene capacidades, y para ejercerlas necesita actuar libremente, para ello establece una relación con los objetos, los cuales interpreta, y/o crea en relación con su entorno. Cuando esa libertad es coartada, la relación sujeto-objeto no necesariamente es positiva. Luego entonces, *libertad* es característica fundamental del desarrollo humano de la persona.

Para tener más claridad al respecto de la relación *sujeto-objeto*, así como de su desarrollo, se toma un apartado en el que Niño (1986) hace referencia al tema:

“El sujeto es un ente humano individual y colectivo, con sus características humanas intrínsecas y sus características sociales adquiridas de una sociedad determinada. Cuando es colectivo, este sujeto es una construcción, resultado de un proceso de organización.

El objeto esta constituido en general por el mundo particular del sujeto, es decir, su medio o por parte de él. Puede ser la tierra, la vegetación, la lluvia, los mares, el estado, los grupos humanos, instituciones privadas, etc.

La relación entre el sujeto y el objeto se realiza por la acción del sujeto sobre el objeto y puede tomar formas, contenidos y objetos diversos. Puede ser de explotación, de dominación, de manipulación, de conservación, de protección, etc. El contenido está dado por la parte del medio que constituye el objeto y puede ser físico, biológico, social, ecológico, político, económico, etc. El objetivo, propósito o resultado buscado de la relación es decidido por el sujeto y puede ser de muy diversa naturaleza. Para determinarlo, el sujeto siente y define una necesidad propia o localiza una necesidad ajena, busca y define uno o más satisfactores que constituirá como el objetivo, propósito o resultado buscado de una relación...” (Niño, 1986:8)

Aquí cabría hacer una afirmación como resultado de la teoría de Niño: el sujeto, tanto individual como colectivo, es creador, y para crear ejerce su *creatividad* en diversos niveles, de acuerdo con una serie de características que ha adquirido a lo largo de su historia.

11.11.4. Organización.

A partir de las anteriores teorías sobre sujeto individual y colectivo, se vuelve necesario hacer una descripción, aunque sea breve, de lo que es en esencia

una organización. A este respecto, Niño (1995), partiendo de una caracterización de un *grupo social*, define a una organización como un organismo social resultado del proceso de desarrollo de un grupo.

“Se caracteriza porque todos y cada uno de sus miembros se han formado una conciencia individual respecto del grupo y de su propia posición en él; son sujetos individuales en su relación con objetos comunes a todos los miembros de la organización, con los otros miembros de la organización y con el agente cuando todavía existe; establecen objetivos y finalidades grupales, realizan procesos semiautónomos de organización y de colaboración entre ellos; tratan de actuar coordinadamente con el propósito de alcanzar objetivos...” (Niño, 1995:290).

De esta caracterización, se puede inferir que, a diferencia de una asociación, la organización es considerada más en el plano empresarial, porque generalmente persigue fines económicos; además, en ella no existe el sistema asambleario, ya que la mayoría de los individuos que participan en ella no tienen actividad política hacia dentro, no hay toma de decisiones (las cuales están centralizadas en sólo algunos de los sujetos que conforman la organización) sino funciones establecidas, por lo que se ha llegado a considerar que por lo regular tienen un funcionamiento estructural – funcionalista; es decir, cada miembro de la organización cumple con una función específica dentro de la estructura de la misma.

11.11.5. Asociación.

A diferencia de la anterior consideración de organización, y con el fin de establecer una diferencia en la terminología abordada, hay que tomar en cuenta que “los individuos humanos, ya sea por sí mismos, porque son convocados por agentes internos o externos, o porque se les exige como requisito, cuando cada uno tiene uno o más intereses que coinciden con los intereses de otros y solamente juntándose con esos otros pueden satisfacer los intereses propios, se

asocian y forman asociaciones u organismos sociales como un medio para obtener la satisfacción o para cumplir con el requisito exigido” (Niño, 1995:282).

La anterior afirmación de Niño es el punto de partida clave para poder comprender la conformación de lo que él llama *Sujetos Colectivos*, los cuales conforman, sobre todo, acciones dentro del campo político en confrontación con otros sujetos colectivos, grupos sociales, o asociaciones. En ese sentido, una asociación se conforma específicamente para eso: para ejercer acciones dentro del ámbito de *acción política*.

Con estas consideraciones, la *Teoría Política* tiene fundamental relevancia dentro de la conceptualización de *asociaciones*, ya que estas últimas se conforman principalmente para *formar, detentar, y ejercer* poder político en relación con otros entes políticos.

Siguiendo nuevamente a Niño, en México las asociaciones son de tres tipos:

1. **Legales:** las que están inscritas formalmente en el marco jurídico mexicano y tienen funciones legales de acuerdo a las consideraciones de la propia ley del país.
2. **Alegales:** Son aquellas que no tienen personalidad jurídica y por lo tanto no son sujetos de la acción ni del derecho (no son sujetos de derecho)
3. **Illegales:** Realizan acciones tanto políticas como comerciales que se consideran fuera de la ley, mayormente consideradas por esa característica como asociaciones delictivas.

Así, una asociación tiene la característica fundamental de tener una función asamblearia; es decir, los socios forman parte de la directiva y por lo tanto tienen también actividad política hacia dentro.

11.11.5.1. El enfoque asociativo desde una perspectiva Europea.

En el presente apartado se aborda la teoría pertinente acerca de procesos asociativos como parte fundamental para lograr un acercamiento al fenómeno *asociacionista* como herramienta para el proceso de investigación. La información acerca de este tema se obtuvo como resultado de una estancia de investigación en la Universidad de Córdoba, España, proceso en el que se tuvo la oportunidad de observar y participar dentro de asociaciones *formales e informales*, definición que los mismos artesanos así como algunos teóricos españoles le otorgan a aquellas asociaciones que están registradas legalmente y las que actúan por cuenta propia, respectivamente. Lo anterior bajo el sustento de que en el contexto europeo, y concretamente en Andalucía, existe una gran tradición y tendencia a crear asociaciones; mientras que, por el contrario, en el contexto mexicano, y como parte sustantiva de la presente investigación, los artesanos de obsidiana de Teotihuacán tienen una cultura asociativa escasa. De igual forma es pertinente señalar que, en Andalucía, se aborda el tema bajo el término *asociacionismo*, por lo que en el acercamiento teórico se usa dicha terminología y se suele citar el caso español por su relevancia en contraste con el contexto mexicano.

Históricamente, el aspecto asociativo suele calificarse como *voluntario* y es considerado en la mayoría de los estudios como producto de la modernidad. Esta primera característica se deriva, desde un punto de vista psicológico, de que el asociacionismo como paradigma, como modelo de comportamiento, encuentra su base funcional en la consideración de que la participación social dirige al individuo a agruparse en la búsqueda de la transformación de la realidad.

Partiendo de esta concepción, se puede entender al asociacionismo voluntario como una actividad situada en un plano intermedio entre el individuo y el cómo se relaciona con otros individuos, instituciones, y el Estado; como un lugar en el que desempeña un papel de apoyo y recibe beneficios.

La participación social de los ciudadanos se define en gran parte por su grado asociativo, siendo éste una pieza clave para entender el desarrollo social y, por ende, el desarrollo económico de un territorio determinado. Dicha afirmación parte de la base de que el asociacionismo consiste en planificar y organizar acciones que previamente han sido reflexionadas por un colectivo de personas que se han constituido como entidad (asociación) para mejorar la calidad de vida de las personas en determinados sectores de la sociedad (Fernández, 2009).

Almond y Verba afirman en su obra *La cultura cívica* (1963) que, si un ciudadano es miembro de alguna organización voluntaria, esto le abre las puertas de un mundo social mucho más amplio, probablemente al que ya pertenece pero no ha descubierto. Este individuo se vería entonces rodeado y vinculado a relaciones que le permiten salir de su propio aislamiento y que enriquecen su visión mediante el debate con otros miembros de su nuevo círculo social. Esta nueva relación con su entorno próximo, amplificado por un nuevo cúmulo de posibilidades, aumenta la confianza del individuo en los demás y en las asociaciones de las que puede formar parte, llevándolo, finalmente, a ser más independiente.

Almond y Verba también apuntan que después de las guerras mundiales surgió una nueva cultura mundial que establece su problema fundamental en la ciencia política. “Lo problemático en el contenido de la cultura mundial naciente es su carácter político. Mientras que el movimiento, en el sentido tecnológico y de racionalidad organizadora, presenta gran uniformidad en todo el mundo, la dirección del cambio político es menos clara. Pero es posible discernir un aspecto en esta nueva política mundial: será una cultura política de participación. En todas las naciones jóvenes del mundo está ampliamente difundida la creencia de que el individuo corriente es políticamente importante; que debe ser un miembro activo del sistema político.” (Almond y Verba, 1963:172).

Existe pues una relación directa entre el número de asociaciones de un país y su crecimiento democrático, ya que el individuo es libre de participar en las asociaciones que representen su perfil ideológico y de trabajo, representando este último la solución a sus necesidades básicas de supervivencia en el mundo capitalista. Lo anterior se debe precisamente a que las asociaciones voluntarias representan en cierta medida a la sociedad civil debido a que reflejan una relación política entre individuos. Las asociaciones representan una expresión de la capacidad de los individuos para ejercer su poder soberano.

Escalera (1990) afirma que los estudios antropológicos al respecto del asociacionismo han demostrado que para una adecuada consideración de la importancia del asociacionismo en una determinada sociedad deben tenerse en cuenta el número de asociaciones, el tipo y su proporción con respecto a la población en la que se encuentran inmersas, su capacidad de influencia y protagonismo en la sociedad local, su vinculación con grupos de poder, etc.

Asociacionismo y participación social van de la mano, representan una relación política cuyo objetivo fundamental se determina de acuerdo a su contexto histórico. Esto representa también un ejercicio de libertad del individuo para elegir o conformar una asociación acorde a sus intereses individuales que, en el caso de las asociaciones, convergen con los intereses colectivos de las mismas.

Se observa entonces un capital intangible, social, en donde la confianza y la cohesión favorecen la participación, convirtiendo al asociacionismo en una riqueza fundamental para las naciones con un peso mayor que el de los bienes tangibles. Lo anterior establece una relación entre el capital social y el progreso. De esta forma, las asociaciones ofrecen campos que posibilitan el establecimiento y desarrollo de las relaciones interpersonales entre miembros de sectores de la sociedad.

A pesar de que las asociaciones tienen objetivos, llevados a cabo por y mediante las habilidades personales de sus miembros, en la mayoría de ellas no

se requiere contar con habilidades específicas para formar parte. Este fenómeno resulta interesante porque da a las asociaciones un perfil político-social que las dota de un grado de complejidad que depende de diversos factores como sus estatutos, sus ideales, sus objetivos, entre otros.

Funes (2001) define a las asociaciones voluntarias mediante cinco grupos fundamentales:

1. Las que son un grupo artificial de personas que comparte y defiende intereses comunes.
2. Las que tienen una especificidad temática, espacial o temporal.
3. Las que se mantienen en el tiempo y están organizadas mínimamente.
4. Las que tienen como figura central el voluntariado.
5. Las que no consideran como objetivo el beneficio económico o el reparto de beneficios.

Aparte de las características presentadas por Funes, Morales ofrece una definición que busca señalar las acciones fundamentales de las asociaciones dentro del marco de actividad política: “grupos formalmente organizados de ciudadanos que persiguen bienes colectivos y que tienen como principal objetivo influir en los procesos de adopción de decisiones políticas, ya sea mediante su intervención en la selección del personal gubernamental o en sus actividades, la introducción de temas en la agenda política o la transformación de los valores y preferencias que guían la adopción de decisiones políticas” (Morales, 2006:30).

Aunque desde diferentes puntos de vista, sociológico y político, estas conceptualizaciones de asociación parecen apuntar a la misma dirección. Pero existen dificultades a la hora de situar a las asociaciones en un contexto

específico, y esto se debe principalmente a que los tipos de asociaciones son tan amplias como el ámbito social en el que se encuentran enmarcados sus objetivos: espirituales, ambientalistas, profesionales, empresariales, de consumo, etc.

Tomando en cuenta lo anterior, la realidad de las asociaciones es compleja si no se observa desde un contexto específico, desde procesos sociales de las mismas sociedades que se consideran democráticas hasta los procesos socioculturales que las regulan.

En el caso concreto de España y Andalucía, existe un cuerpo de leyes y decretos que intentan delimitar a las asociaciones dentro del marco legislativo. En la constitución española, artículo 22, están reconocidas las asociaciones como un derecho fundamental, que se encuentra desarrollado en la Ley Orgánica 1/2000. Esta ley fue el primer desarrollo legislativo desde 1964 que vino a concretar un contexto democrático sobre el asociacionismo en España, su constitución, funcionamiento, registro y normas para su fomento y garantías jurisdiccionales. Posterior a esta ley, se aprueba la Ley de Asociaciones de Andalucía, Ley 4/2006, que traslada la primera iniciativa legislativa a la comunidad andaluza y que además concreta el artículo 13.25 del Estatuto de Autonomía para Andalucía que le atribuye la competencia exclusiva en materia de asociaciones de carácter docente, cultural, artístico, benéfico-asistencial y similares, que desarrollen principalmente sus funciones en Andalucía, por lo que le corresponde desarrollar los aspectos de organización y funcionamiento de las asociaciones. Resulta de interés también el hecho de que, según el artículo 5 de la ley estatal y el artículo 2 de la ley autonómica las asociaciones se constituyen mediante el acuerdo de tres o más personas físicas o jurídicas legalmente constituidas, que se comprometen a poner en común conocimientos, medios y actividades para conseguir unas finalidades lícitas, comunes, de interés general o particular, y se dotan de los estatutos que rigen el funcionamiento de la asociación (Fernández, 2009).

Lo anterior representa el marco legal de funcionamiento de las asociaciones en Andalucía, sin que esto necesariamente refleje su comportamiento ni valores sociales, los cuales se encuentran directamente ligados a sus objetivos. Del mismo modo, existe un gran campo de acciones colectivas que ocurren desde la participación social, las cuales se amplían y/o modifican con el paso del tiempo y con las formas de pensamiento de cada individuo.

“Para finales de 2008 existían 55,294 asociaciones inscritas y activas en Andalucía distribuyéndose desigualmente por las ocho provincias de la comunidad, ya que solo Sevilla, Málaga y Cádiz aglutinan a más de la mitad de todas ellas, frente a Huelva, que solo alberga poco más del 6%. Para contrarrestar el efecto territorial se calculó el número de asociaciones por cada 10,000 habitantes sobre la base del padrón actualizado al 1 de enero de 2009 y según los datos del Instituto Nacional de Estadística. El resultado es completamente diferente, estando encabezado por Córdoba con 85 asociaciones por cada 10,000 habitantes y Granada con 71.9 asociaciones; mientras que Málaga apenas sobrepasa las 52, muy por debajo del conjunto de Andalucía con 66.7” (Fernández, 2009:27).

Para la cuestión de temporalidad, Fernández señala que en Andalucía las asociaciones tienen una media de antigüedad de 14 años, por tal motivo, se toman los anteriores datos como un referencial de la importancia que tienen las asociaciones en el contexto social y, por ende, en el desarrollo de capital social.

Por su parte, el capital social tiene un carácter cambiante, es un concepto que está en continua construcción entre el capitalismo y la valoración del trabajo, desde el ámbito personal hasta el institucional. En la concepción de Putnam el capital social consiste básicamente en redes de compromiso cívico, normas de reciprocidad y confianza social, elementos que hacen posible la coordinación y la cooperación (Putnam, 1993).

La teoría sobre el capital social constantemente se pone a prueba en diversos debates, en donde se revisa y se intenta mejorar; pero el debate surge principalmente porque el capital social se concibe como un conjunto de normas informales que practican determinados sectores de la sociedad mediante coordinación y apoyo mutuo. La característica de informal se le da al capital social porque se ejerce fuera de un control gubernamental, o fuera de las leyes que enmarcan a las asociaciones. Es decir, si una asociación no está formalmente registrada en un marco legislativo, entonces será informal, y las actividades que se ejercen en ella mediante el capital social, lo serán también. Lo anterior califica a determinadas asociaciones como informales, pero no es posible dejar de considerarlas como tales simplemente porque no cumplen con los requisitos oficiales de afiliación. En medio del cambio, las asociaciones son versátiles por su carácter multifuncional y porque, debido a esta característica, cada vez se encuentran más lejos de una clasificación precisa.

11.11.5.2. El tercer sector: la importancia de las relaciones sociales.

“El auge del discurso de la solidaridad, del altruismo y del trabajo voluntario en el imaginario colectivo es reflejo mediáticamente reinterpretado de los esfuerzos que la sociedad realiza en las actuales coordenadas de crisis de un mundo globalizado” (Jerez y Revilla, 1997:26).

Así es como se configura en la actualidad el concepto de *tercer sector*, en el que las relaciones sociales cobran especial fuerza en medio de la crisis, buscando y desarrollando el cooperativismo, la solidaridad, y la revaloración del trabajo personal más allá de la renta salarial, entre otros aspectos.

No existe una definición ni conceptualización concreta, como muchos otros temas en las ciencias sociales, mediante la cual podamos ubicar al tercer sector; más concreto es, como lo han señalado algunos investigadores sociales, ubicar las actividades que los individuos consideran participación social. Y es que dichas actividades tampoco son nuevas, ya sea que se lleven a cabo en el

ámbito público o privado, a través de instituciones de beneficencia o hasta religiosas, o mediante la participación en asociaciones que no necesariamente están ligadas a un marco legal; es decir, que no están registradas propiamente como asociaciones y que por lo tanto no es posible cuantificarlas en los estudios que pretenden tener un marco referencial al respecto.

Si aún en medio del complejo contexto social se tuviese que definir al tercer sector, para tener un punto de partida en el estudio del alcance de sus actividades, tendríamos que situarlo en un plano concreto. El primer sector sería entonces el Estado, la macroesfera de poder de un país. En el segundo sector se ubica al Mercado, las actividades de intercambio y acumulación económica, la esfera de acción intermedia donde se encuentra subordinado el trabajo ante el capitalismo. Entonces, el llamado tercer sector es la esfera social en donde participan de forma voluntaria individuos, ciudadanos, aportando capital social a actividades que comprenden acciones solidarias. Cabe considerar que incluso algunos autores consideran al tercer sector como *el Sector Voluntario*.

Así, con ese espectro de *voluntariedad*, el asociacionismo actual encuentra total cabida en el tercer sector y viceversa. En la obra citada, Jerez y Revilla lo ubican considerando que el valor del mismo es una expansión de la esfera pública, no estatal, sino ciudadana. Ahí, en el ámbito ciudadano, en donde se llevan a cabo las relaciones sociales de participación, clasifican a las organizaciones en cinco grupos:

1. *Formas tradicionales de ayuda mutua* (constituidas tanto por las organizaciones religiosas y de caridad como por las redes comunitarias de ámbito local).
2. *Movimientos sociales* (de reivindicación de bienes materiales y/o simbólicos, como, por ejemplo, el sindicalismo, el feminismo y el ecologismo).

3. *Asociacionismo civil* (por ejemplo, organizaciones vecinales, deportivas, culturales y de ocio).
4. *Organizaciones no gubernamentales* (con sus distintos anclajes sociales e institucionales).
5. *Fundaciones y centros de investigación* (ligados al mundo empresarial aunque de carácter filantrópico). (Jerez y Revilla, 1997:30-31)

Desde esta clasificación es posible comprender mejor el campo de acción del tercer sector, ya que se delimitan diferentes realidades y algunas de ellas, como por ejemplo el asociacionismo civil, suponen el entorno de un nuevo espacio económico que no está regido por las leyes económicas del mercado convencional. Lo anterior se debe fundamentalmente a que el objetivo de estas asociaciones no es el beneficio económico, salarial, ni de ningún otro tipo de renta capitalista, sino la aportación de servicios a la comunidad¹⁶.

Desde la perspectiva teórica del asociacionismo convendría que el enfoque sociológico incluyera temas como la creatividad, ya que ese concepto, tan desgastado y a la vez vasto en definiciones, ofrece interesantes escenarios cuando se analiza desde el punto de vista de habilidades humanas y los elementos que las potencian. Más allá de si lo creativo es o debe ser innovador, comenzar por entender que se trata de un fenómeno social puede ofrecer un campo de estudio más preciso sobre las actuales problemáticas del enfoque asociativo.

¹⁶ Jerez y Revilla hacen hincapié en este tema señalando que el objetivo de las asociaciones civiles se hace desde una acción colectiva privada, en donde el tercer sector funciona como un proveedor *extragubernamental*, contexto en el que los individuos que participan suplen la provisión pública. Este enfoque supone que aún desde el punto de vista altruista se participa desde el sistema capitalista tradicional, referencia que no será tratada en este documento pero que contextualiza la complejidad del espectro social de participación social.

11.12. LA OBSIDIANA.

“Y aquello con que cortaban eran navajas de obsidiana, a las cuales les agregaban un madero de sabino (ahuehuatl), sobre el cual cortaban la pluma fina. La fama general es que fue esto hasta el tiempo del rey Ahuizotl... Entonces poco a poco, fueron descubriendo, fueron inventando, fueron poniendo en uso todos sus instrumentos de trabajo...”
(Sahagún 2006:529)

Desde el punto de vista geológico, la obsidiana es un vidrio natural que se forma cuando la lava volcánica, se enfría de forma brusca o apresurada, y este proceso le impide cristalizar. El tipo más común de obsidiana es riolítica, con un alto contenido de silicio, que puede llegar hasta 75%. Raramente se puede encontrar obsidiana con bajo contenido de sílice (traquítica). La mayoría de las obsidianas contiene grandes cantidades de oxígeno, aluminio y potasio, además del ya mencionado silicio (Friedman, Smith y Clark, 1963). Los pueblos prehispánicos de Mesoamérica efectuaron a nivel mundial uno de los usos más extensivos de la obsidiana, tanto para hacer herramientas como para elaborar objetos decorativos. Es común que la gran cantidad de artefactos no cerámicos encontrados en sitios mesoamericanos estén hechos de obsidiana. La razón principal de la explotación masiva de obsidiana se atribuye a que México y América Central cuentan con algunos de los depósitos más abundantes de obsidiana que existen en el mundo.

Cobean (2002) hace un interesante recorrido por los yacimientos de obsidiana de México y señala en su obra que la minería de la obsidiana y la producción e intercambio de instrumentos de obsidiana constituyeron procesos importantes en la economía de los pueblos antiguos de México. De esta manera, también señala que “los grandes complejos de minas de la sierra de Pachuca, Hidalgo, de Ucareo, Michoacán, y de otros yacimientos fueron elementos fundamentales de las fuerzas productivas que permitieron el surgimiento de la civilización mesoamericana y son testimonio clave de las estructuras económicas y sociales prehispánicas. Esas minas poseen un valor especial para nuestra comprensión del México antiguo y también como patrimonio cultural, su importancia es similar

a la de los grandes complejos de palacios, mercados, zonas residenciales, pirámides y otras obras públicas de ciudades como Teotihuacán y Tenochtitlán. A pesar de varias décadas de investigación, los arqueólogos apenas comienzan a entender la función y relevancia de las antiguas minas de obsidiana en la política, economía, sociedad y en la tecnología de los pueblos mesoamericanos” (Cobean 2002:24).

Clark (1986) realizó un análisis respecto a la concepción nahua original de las variedades de obsidiana, basado en datos del siglo XVI. Gracias a este estudio hoy se conoce cierta información que permite clasificar la obsidiana conforme a sus atributos técnicos, estéticos y rituales:

- Obsidiana blanca: de color gris y transparente.
- Obsidiana de los maestros: *‘Toltecaiztli’*, verde-azul con distintos grados de transparencia y brillo que en ocasiones presenta tonalidades doradas, y que por su semejanza con el *chalchíhuitl* (jade) fue utilizada para la elaboración de ornamentos y objetos rituales.
- Obsidiana jaspeada: *‘Itzcuinnitzli’*, de color amarillo-café-rojo, comúnmente llamada meca o manchada, con la cual se hacían puntas de proyectil.
- Obsidiana común: negra y opaca que servía para elaborar raspadores e instrumentos bifaciales.
- Obsidiana negra: brillante y con distintos grados de translucidez y transparencia.

11.12.1. Yacimientos de obsidiana del centro del país.

“La explotación prehispánica de los principales yacimientos de obsidiana tuvo lugar durante miles de años y las secuencias de minas asociadas, talleres y sitios de habitación son tan complejas que sólo pueden investigarse mediante programas intensivos del patrón de asentamiento y de excavación. Algunos arqueólogos todavía definen los yacimientos de obsidiana como si se trataran de minas y talleres aislados al paisaje, sin considerar su contexto geológico o su papel en los sistemas de asentamiento precolombino” (Cobean, 2002:34).

Cobean también indica que en el centro de México se han definido seis yacimientos importantes de obsidiana: Otumba, Estado de México, Paredón, Hidalgo-Puebla; Tulancingo, Hidalgo; Sierra de Pachuca, Hidalgo; Zacualtipán, Hidalgo; y Ucareo-Zinapécuaro, Michoacán.

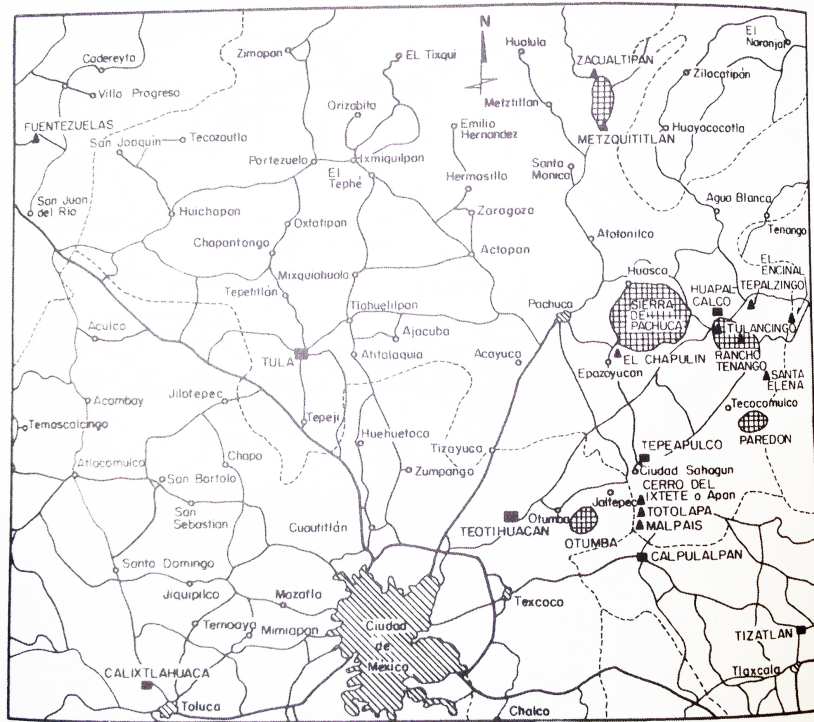


Figura 9. Mapa de los sistemas de yacimiento de obsidiana muestreados en el centro de México: Hidalgo y el Estado de México (Cobean, 2002:40).

11.12.1.1. Sierra de Pachuca Hidalgo.

El sistema de yacimientos de obsidiana, que probablemente es el más grande del centro de México se encuentra localizado en la Sierra de Pachuca, aproximadamente a 50 km al noreste de la ciudad de México. Dicho yacimiento fue la fuente más importante de obsidiana en el norte de Mesoamérica y también es en la actualidad un atractivo turístico desde al menos 200 años (Cobean, 2002). Aunque ya se han realizado investigaciones arqueológicas en la Sierra de Pachuca, no se ha hecho un programa que detalle las excavaciones que se han realizado en las áreas con afloramientos de obsidiana.

Dentro de este sistema se encuentra la Sierra de las Navajas, que es un yacimiento de obsidiana del que durante varios siglos se ha extraído materia prima para la manufactura de diverso tipos de instrumentos y objetos. Durante la época prehispánica este yacimiento fue uno de los más explotados y aún en la actualidad sigue siendo de gran importancia para extraer la obsidiana que artesanos contemporáneos trabajan para subsistir. Los mexicas llamaban a la obsidiana de este yacimiento como Toltecaiztli, “la obsidiana de los maestros”.

La morfología y la tecnología de las minas prehispánicas de la Sierra de Pachuca varían considerablemente entre sí y al respecto de otras zonas. Algunos tipos de mina posiblemente tienen diferencias cronológicas. La forma de minas más común que se encuentra en todas las áreas de colecta, excepto en la zona Este, es la de pozos cónicos profundos que miden de 2 a 6 metros de diámetro y tienen de 0.6 a 3 metros de profundidad. “Casi todas están llenas de fragmentos de obsidiana y de desechos de talla, lo que nos indica que cuando la cantera se usaba, los pozos de la mina eran considerablemente más profundos de lo que son ahora. Debido al pequeño tamaño y a la tecnología sencilla de estas minas, Nieto y López (1990) sugieren que constituyen una de las formas más tempranas de la explotación de obsidiana en la Sierra de Pachuca” (Cobean, 2002:44).

“En el proceso de explotación de un yacimiento de obsidiana o de cualquier fuente de materia prima de origen mineral, se conjugan factores sociales y naturales...” (Pastrana 1998:39), por lo tanto, para poder conocer el trabajo de artesanos prehispánicos y actuales primero debemos conocer el contexto geológico de este yacimiento para después abordar la parte social que comprende la producción y los distintos procesos de trabajo.

La obsidiana fue explotada de depósitos bajo la superficie a diferentes profundidades y se presenta en grandes masas empotradas en una toba amarilla, es decir que no hay afloramientos, lo que se puede observar hoy en día en superficie es producto de la explotación y de desecho de talla de la época prehispánica y colonial.

Pastrana (1998:50) describe el proceso geológico de la obsidiana de la siguiente manera: “La obsidiana se originó durante la salida a la superficie de un domo riolítico, ubicado hacia la cima del cerro Cruz del Milagro que es la mayor elevación de este sector de la Sierra, con una altura de 3,180 msnm; posteriormente una erupción de tipo explosivo provocó el desplazamiento de un *lahar*¹⁷ que descendió hacia el SO desde la cúspide, cubriendo un área en forma de abanico de alrededor de 4 por 2.5 km.”

Debido a este proceso, la obsidiana se encuentra en bloques de diferentes dimensiones y con diferente calidad mezclados entre sí a distintas profundidades, formando un depósito subterráneo. De ahí la gran cantidad de minas que se pueden observar y que corresponden a varias épocas (teotihuacanos, toltecas, aztecas, colonia y actualidad) realizadas para localizar los depósitos de obsidiana y extraer los bloques de la calidad requerida para el trabajo artesanal.

¹⁷ Avalancha repentina de los materiales circundantes al centro eruptivo, compuesta principalmente por una matriz de material tobáceo y pumítico, con bloques y fragmentos menores de riolita y, en este caso, también de obsidiana.

Como ya se mencionó, la extracción de obsidiana en la Sierra de las Navajas tiene su origen en la época prehispánica, alcanzando su máxima actividad durante la época de la antigua ciudad de Teotihuacán y del Imperio azteca. Los indicadores arqueológicos van desde la acumulación de desechos de talla y extracción, perforaciones, excavaciones, pozos, instrumentos para la actividad minera, material cerámico y arquitectura (muros formando cuartos). Pastrana (1998) identificó los asentamientos correspondientes a las diferentes épocas en la región con base a estos materiales, por lo que hoy podemos saber que este yacimiento ha tenido gran importancia para la economía de diferentes sociedades en varias épocas y en un área bastante extensa. Los asentamientos próximos a las minas fueron los campamentos de los mineros que extraían la obsidiana, que se instalaron en lugares libres de desechos de talla. Estos asentamientos se identificaron gracias a restos de muros y al material arqueológico como martillos y percutores, así como algunos instrumentos de molienda y material cerámico.

En cuanto a la extracción, se pueden encontrar las bocaminas, que son perforaciones de hasta 1.50 metros de diámetro con un tiro vertical que varía en profundidad, algunas con más de 30 metros, muchas de ellas erosionadas. Por otro lado está la explotación a cielo abierto que consiste en excavaciones extensas de hasta 15 metros de profundidad y se caracteriza por haber sido realizadas en áreas donde la obsidiana estaba a poca profundidad y fue abundante. Cabe mencionar que este tipo de explotación fue la menos utilizada, sólo realizada por los aztecas. Para el periodo colonial entre el 1521 y 1620 la actividad minera fue un remanente de la época prehispánica y posteriormente se introdujeron nuevos procesos productivos así como instrumentos de metal (Pastrana, 1998).

Relacionado con la explotación de la obsidiana durante la época de México-Tenochtitlán, se tiene conocimiento sobre la gran actividad económica que se generaba en torno a la región. Según las Relaciones de Cempoalla y de Epazoyucan, los principales pueblos tributarios de obsidiana a la capital mexicana

se encontraban en las proximidades de los yacimientos de Pachuca, en comunidades localizadas en el Estado de México e Hidalgo, como Cempoalla, Epazoyucan, Pachuca, Tlaquilpa, Tecpilpan, Tezón-tepec y Temazcalapa (Velázquez y Melgar, 2007).

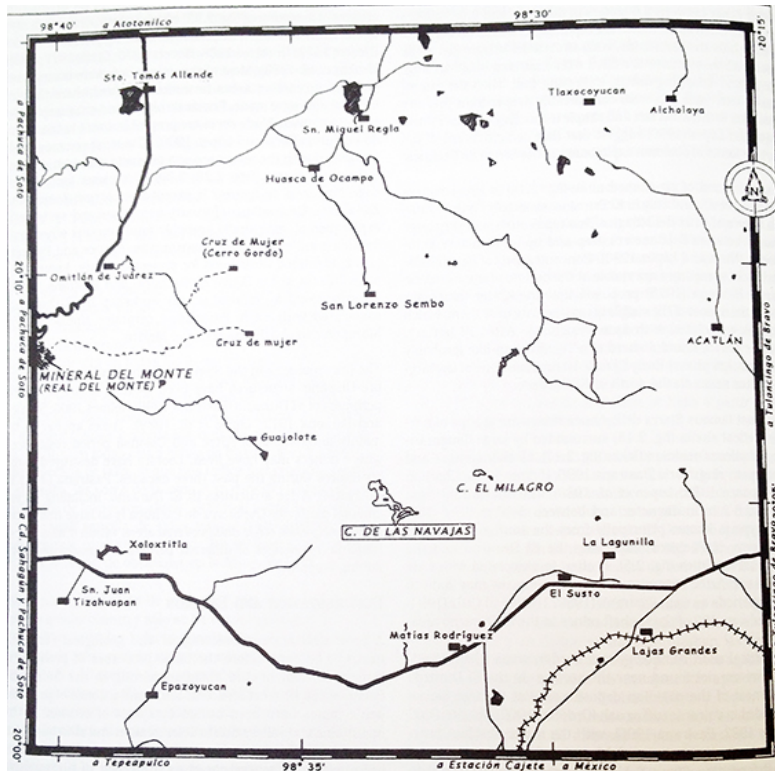


Figura 10. Poblados y comunidades contemporáneos de la Sierra de Pachuca (Cobean, 2002:46).

11.12.2. Los talleres prehispánicos de obsidiana.

Para conocer el nivel de especialización y los procesos de trabajo de la obsidiana, el estudio de los talleres aporta datos a través los materiales arqueológicos que se pueden encontrar.

En ellos se observa evidencia de toda la cadena operativa (diferentes etapas de manufactura), desde los núcleos y preformas, hasta objetos terminados y

desecho de talla. También son evidencia de la producción artesanal especializada, diferenciando aquellos talleres dedicados a la elaboración de cierto tipo de instrumentos y objetos; por un lado de instrumentos tallados, y por otro de objetos de lítica pulida y lapidaria, todos fundamentales para la economía de las sociedades prehispánicas.

Los talleres no sólo se concentraban en los grandes centros urbanos, sino en poblaciones cercanas a los centros de explotación dedicadas exclusivamente a la explotación, transformación y distribución de la obsidiana (Pastrana, 1998).

En resumen, había Ciudades–Estado o asentamientos urbanos como Otumba, Teotihuacán, Chiconautla, Tepeapulco y Huapalcalco, y por otro lado estaban los asentamientos rurales.

“En cada uno de estos dos tipos de asentamientos se elaboraban diferentes tipos de instrumentos que podían ser enviados a otros centros y talleres o bien para el consumo local” (Pastrana, 1998:112–113).

En un documento presentado en la Mesa Redonda XI titulada *El Valle de Teotihuacán y su contorno*, Michael Spence (1966) detalla algunas características de lo que fueron los talleres de obsidiana en la época prehispánica dentro de la gran ciudad de Teotihuacán.

Durante su trabajo, Spence descubrió ciento cincuenta sitios en la antigua ciudad, lo que denominó como una densidad superficial de obsidiana que para el tiempo parecía fuera de lo común. El anterior es el hallazgo fundamental que apunta a la gran importancia que tuvo este material para la civilización teotihuacana.

Sin embargo, los sitios que Spence detalla, a pesar de encontrarse muy cerca unos de otros, es difícil determinar cuáles eran talleres y dentro de ellos qué tipo

de trabajo se realizaba; incluso señala la probabilidad de que solamente una fracción de esos sitios fueran talleres.

La dificultad anterior se debe a que “el material en cada sitio muestra todas clases de artefactos: navajas, cuchillos, raspadores, etc. Por eso, pienso que no había especialización dentro de la industria de obsidiana, es decir, cada artesano fabricaba todos los tipos de herramientas de obsidiana” (Spence, 1966:214).

A su vez, señala que si hubiese que especificar alguna especialidad en el trabajo artesanal prehispánico sería un taller encontrado en la ciudad que contenía un gran número de navajas de obsidiana, en cual se encontraba separado de las demás zonas en donde la obsidiana era predominante.

“Este es el primer ejemplo que hemos encontrado de especialización dentro de la industria de obsidiana. Parece que algunos artesanos se mudaron de las áreas y se especializaron en la producción de navajas” (Spence, 1966:215). Así detalla las zonas en las que la única especialización encontrada fueron las navajas, evidentemente porque se trataba del instrumento de mayor necesidad y utilidad de la época.

Relata también que la importancia de la industria fue su evidente expansión, ya que el número de sitios con obsidiana es considerable, cincuentaiocho.

A decir de Spence, basado en el número de talleres, éstos producían más de lo que la población necesitaba, lo que lo llevó a la hipótesis de que tal vez la producción de objetos de obsidiana no era únicamente para la ciudad principal, sino también para otros sitios del valle, aunque esto no es un factor comprobado.

“Pienso en un aumento de intercambio entre Teotihuacán y grupos circunvecinos, y también exportación hacia otras partes lejanas de

Mesoamérica. Sabemos que en algunas fases históricas había intercambio con otras partes, por ejemplo el área Maya. El doctor Heizer acaba de decir, en una carta al doctor Millon, que identificó obsidiana verde en el Cerro de las Navajas en Kaminaljuyú¹⁸, Uaxactún¹⁹, Zacualpa²⁰, y el Cenote de Chichén Itzá²¹. En Kaminaljuyú y Uaxactún, esta obsidiana pertenece al periodo Clásico²². Así podemos decir que, en el Clásico, intercambiaban la obsidiana verde entre Pachuca y el área Maya. Es probable que Teotihuacán regulaba la fuente de Pachuca durante este intercambio” (Spence, 1966:218)

11.12.3. Artesanos prehispánicos de la obsidiana.

Otra cuestión de interés es la posibilidad que señala Spence de que los talleres producían artefactos para intercambiar en los mercados de la ciudad. A este respecto la actividad comercial prehispánica es muy complicada de determinar con precisión, ya que las concentraciones de obsidiana pueden representar talleres, puestos de mercados, o simplemente concentraciones del material para relleno de estructuras. Pero a pesar de esto, no cabe duda que el material

¹⁸ Kaminaljuyú (también escrito Kaminal Juyú) es un lugar arqueológico prehispánico maya ubicado en las tierras altas de Guatemala, dentro del área de la actual capital de dicho país. Aunque de etimología desconocida, su nombre proviene del idioma quiché, en el cual significa *Colina del Muerto*. Kaminaljuyú es uno de los sitios mayas más antiguos, y es la zona con más larga ocupación en Mesoamérica, poblada desde alrededor del 1200 a. C. hasta alrededor del 900 d. C. En este lugar se han hecho hallazgos de cerámica, escultura, arquitectura e ingeniería maya.

¹⁹ Uaxactún, es un yacimiento arqueológico maya precolombino, que se encuentra unos 25 km al norte de Tikal, en Petén, Guatemala. Su nombre en la antigüedad era Siaan Ka'an, que quiere decir *Nacida del Cielo*. Esta ciudad fue habitada desde el periodo preclásico medio cerca de 900 a.C. y todo el Clásico, teniendo su máximo esplendor del 500 al 900.

²⁰ Zacualpa es un municipio del departamento de El Quiché, Guatemala. Tiene una extensión territorial de 336 km² y una población de 22.846 habitantes según el censo de 2002.

²¹ El Cenote Sagrado de Chichén Itzá es un cenote del tipo abierto, que se muestra como una depresión circular rellena de agua, mide 60 m de diámetro, con paredes verticales que miden 15 metros del nivel del acceso a la superficie de agua. Se encuentra al norte de la pirámide de Kukulcán y conecta con ella mediante una calzada de unos 300 m de longitud. Como en el caso general de los cenotes, a nivel del manto freático, está conectado con otros flujos laminares subterráneos, que finalmente van a dar al océano. Se dice que los Itzáes, fundadores de Chichén Itzá, y más tarde los Xiues, que dominaron la región hacia el período posclásico de la cultura maya, lo utilizaban para hacer sacrificios animales y humanos, como tributo a sus dioses. También arrojaban cerámica y joyas al fondo, en ofrendas y rituales religiosos.

²² Para una mejor ubicación de los periodos históricos de Teotihuacán, consultar el apartado *Cronología*, dentro del Marco de Referencia.

representa una gran importancia dentro de la vida comercial y cultural de Teotihuacán.

Durante el posclásico se distinguían tres tipos de artesanos dedicados al trabajo de la obsidiana:

1. Artesanos que elaboraban instrumentos comunes, también ubicados como *talladores*.
2. Artesanos de la lítica pulida²³.
3. Artistas lapidarios.

Carrasco (1978:36) señala que “los artesanos especializados estaban organizados en gremios, integrados a nivel de mercado o de palacio, según el caso. El oficio era transmitido de padres a hijos, y cuando éstos últimos heredaban la casa, también heredaban la obligación de prestar los servicios de su oficio”.

“Poco se sabe sobre la organización gremial de los artesanos dedicados al trabajo de la obsidiana, entre otras cosas por el poco interés económico que los españoles tuvieron sobre esta materia prima. Sin embargo se menciona la existencia del Gremio de los Oficiales de Navajas, dedicados a la manufactura de navajas, navajillas raspadores y otros artefactos (*itzcopenhquen*: talladores de navajas de obsidiana)” (Pastrana 1998:192).

²³ La lítica pulida son utensilios más elaborados a los cuales se les aplican técnicas de abrasión, pulido y en algunos casos bruñido; el primero se emplea para dar forma a la piedra desgastando la superficie para dejarla aprovechable como en el caso de los metates; la segunda es para terminados más finos como el caso de las esculturas, y la tercera sólo se usa cuando se quiere que las superficies tengan brillo. Los artefactos y esculturas de lítica pulida normalmente se elaboran en materias primas como basalto, mármoles, piritas, obsidiana y otras rocas de grano fino.

Este gremio como todos los demás, tenía sus deidades protectoras y su festividad. En el caso de los artesanos de la obsidiana, sólo se tienen datos sobre las deidades de los lapidarios quienes adoraban a Papaloxáhuatl, Tlapalalo, Macuil calli, Nahuatlpilli y Cinteotl cuyas fiestas se celebraban en Xochimilco, ya que según las tradiciones remitían sus orígenes a aquella región (Sahagún, 2006). Pero Pastrana indica se desconoce acerca las deidades protectoras de los mineros y talladores de navajas.

En relación a la organización del trabajo, había artesanos que formaban parte de los *calpulli* (barrio), quienes trabajaban de forma independiente y pagaban tributo. Estos artesanos obtenían la materia prima a través del mercado, y elaboraban instrumentos y objetos que eran distribuidos y controlados por el Estado, quien además suministraba y controlaba la materia prima. Por otro lado estaban los artesanos del *teccalli* (palacio), quienes elaboraban objetos usados en las ceremonias y rituales estatales o bien armamento para la guerra. Estos instrumentos eran para el consumo de la institución religiosa y militar (Pastrana, 1998).

De todas estas referencias históricas es de donde se infiere la gran importancia histórica que tuvieron los artesanos de la obsidiana en la vida política, social y comercial de Teotihuacán; pero también resaltan de forma considerable la gran relevancia en estos mismos ámbitos de la obsidiana como material que en algún momento histórico pudo haber revolucionado la forma de vida de las sociedades prehispánicas.

12. MÉTODO.

12.1. Enfoque Teórico.

12.1.1. Sobre estudios culturales.

Considerando la naturaleza propia de la investigación, la cual se puede observar en las variables a analizar así como en los objetivos e hipótesis planteados, se hace evidente una comprensión de orden cultural, tanto de la problemática descrita como del entorno o contexto de los artesanos de obsidiana de Teotihuacán.

En la actualidad, utilizar la expresión *estudio cultural*, representa adentrarse en un entorno académico cada vez más usado por académicos e investigadores; pero caracterizar a los estudios culturales hoy en día no es tarea fácil, porque entre los mismos académicos que los utilizan en su metodología de investigación existen disputas sobre cómo entender su especificidad, y más aún, en tratar de comprender cuál es su relación con otras propuestas teóricas, recientes o multicitadas, que se difunden cada vez más en el contexto académico.

En ese sentido, Restrepo (2012) intenta definir dos formas de hacer una caracterización acerca de los estudios culturales. Una que él llama *programática* y que consiste en defender su especificidad desde ciertos criterios. En esta forma de proceder, el autor señala que existe la ventaja de distinguir los estudios culturales de formaciones disciplinarias, corrientes académicas y elaboraciones teóricas con las que se tiende a confundirlos y que, no obstante, realizar este ejercicio de caracterización puede llegar a ser problemático porque se puede caer fácilmente en una posición prescriptiva que impone una particular concepción tenida como paradigmática, trayendo como resultado que el investigador tienda a idealizar prácticas que son mucho más complejas y sobre las que se presentan muchas contradicciones al momento de la interpretación. El autor señala que la otra forma bien puede llamarse *etnográfica* y “consiste en

prestar más atención a las prácticas concretas, a los tópicos estudiados, a las publicaciones realizadas, a las intervenciones políticas desplegadas por quienes sostienen que hacen estudios culturales. Esta forma de proceder permitiría entender los estudios culturales en su complejidad y contrariedad, dimensionando las disputas y los disensos desde los contextos de su enunciación” (Restrepo, 2012:122). No obstante, aparte de este par de concepciones propias, sostiene que existe una multiplicidad de versiones de lo que pueden ser los estudios culturales, provocando que exista una resistencia hacia una definición cerrada y totalizadora al respecto.

Con estas bases, para Restrepo los estudios culturales problematizan, igual que la teoría crítica, al imaginario de un conocimiento que se encuentra fuera de lo político, como la tajante distinción entre hecho y valor, entre sujeto y objeto, así como la posibilidad de la neutralidad valorativa, con el fin de considerar que el saber tiene sentido en tanto se articula con la transformación social, con un proyecto político.

Desde luego no podemos considerar a los estudios culturales como el paradigma transformador de la politización del trabajo intelectual, porque “los estudios culturales son una particular forma de contextualizar y politizar prácticas intelectuales. No obstante, los estudios culturales no son una panacea intelectual, ni siquiera un nuevo paradigma intentando desplazar a todos los competidores. No son el único cuerpo importante del trabajo político-intelectual, tampoco el único enfoque comprometido con la interdisciplinariedad” (Grossberg, 1997:246).

Con estos rasgos citados acerca de los estudios culturales no se pretende definir contenidos, temáticas, autores, o métodos de investigación que garanticen prácticas intelectuales propias de algún objetivo concreto; por el contrario, se pretende conjugarlas con un método apropiado para la consecución del fin perseguido en la presente investigación. Lo anterior significa también que los estudios culturales tampoco son definidos por las técnicas de investigación, sino

que las mismas técnicas complementan a la propia investigación en estudios culturales. Son los particulares puntos de encuentro y confluencia los que permiten determinar si una práctica de investigación se inscribe o no dentro del terreno de los estudios culturales y, al respecto, Restrepo (2012) señala, de forma esquemática, que esos puntos de encuentro se pueden presentar así:

1. Su problemática, centrada en la imbricación de dos aspectos mutuamente constituyentes: lo cultural y las relaciones de poder, lo que permite que no se confundan los estudios culturales con estudios sobre la cultura.
2. Su enfoque transdisciplinario, surgido de una estrategia explicativa que cuestiona los reduccionismos que buscan explicar sólo desde una dimensión o clivaje particular: el culturalismo es un reduccionismo a la cultura, el textualismo es un reduccionismo a lo textual, el economicismo es un reduccionismo a lo económico.
3. Su explícita vocación política, en el sentido de que lo que se busca con los estudios culturales no es simplemente producir mejor teoría para acumular conocimiento, sino que es un saber para intervenir en el mundo, para desatar relaciones de explotación, dominación y sujeción culturalmente articuladas. Esta vocación política no es un antiteoricismo ni, mucho menos, una simple sustitución por la política del conocimiento conceptual y empíricamente riguroso.
4. Su contextualismo radical, que argumenta que la estrategia de método que define a los estudios culturales es el estudio de contextos concretos. Los contextos concretos no son un asunto de escalas (no se refieren a lo micro y local), sino de articulaciones significantes y relaciones de poder que han permitido la emergencia y particular configuración de una serie de prácticas o hechos sociales (Restrepo, 2012:135).

Los anteriores puntos se toman en cuenta por la naturaleza del sistema de hipótesis, modelo que pretende alcanzar una mejor comprensión de lo que sucede en los núcleos familiares de artesanos con base en las variables que serán analizadas. En este sentido, la relación existente entre las variables independientes y las intermedias puede ser considerada como un estudio cultural porque envuelve las relaciones entre aspectos culturales y creativos; más allá de simplemente analizar la cultura local, se busca comprender la apropiación de la cultura prehispánica y su aplicación en los procesos artesanales.

Como actividad política, la creación de asociaciones en muchos contextos ha resultado fundamental (como se señala en el marco teórico) para el éxito tanto en resolución de problemas como en la búsqueda de mejores alternativas de desarrollo, tanto económico como sociocultural; y es por esta razón que el enfoque esquemático señalado por Restrepo cobra gran relevancia en el tipo de estudio que se realiza dentro de esta investigación.

Si bien en la presente investigación el enfoque teórico se sustenta en las aproximaciones científicas al concepto de Creatividad, desde el punto de vista de la modificación cultural sistémica de Csikszentmihalyi, del modelo componencial de Amabile, y el esquema *simbólico* de Peirce, en el método se incluyen las consideraciones sobre estudios culturales, fundamentalmente por los objetivos e hipótesis planteados.

12.1.2. El método hipotético-deductivo.

Considerando la naturaleza de la investigación, en cuyos objetivos puede observarse que se trata de un estudio a profundidad con los núcleos familiares de artesanos, se ha utilizado el método hipotético-deductivo, el cual es el procedimiento o camino que sigue el investigador para hacer de su actividad una práctica científica.

El método hipotético-deductivo tiene varios pasos esenciales: observación del fenómeno a estudiar, creación de una hipótesis para explicar dicho fenómeno, deducción de consecuencias o proposiciones más elementales que la propia hipótesis, y verificación o comprobación de los enunciados deducidos comparándolos con la experiencia. Este método obliga al científico a combinar la reflexión racional o momento racional (la formación de hipótesis y la deducción) con la observación de la realidad o momento empírico (la observación y la verificación).

Tradicionalmente, a partir de las ideas de Francis Bacon se consideró que la ciencia partía de la observación de hechos y que de esa observación repetida de fenómenos comparables, se extraían por inducción las leyes generales que gobiernan esos fenómenos. En él se plantea una hipótesis que se puede analizar deductiva o inductivamente. Posteriormente Karl Popper (1902-1994) rechaza la posibilidad de elaborar leyes generales a partir de la inducción y sostuvo que en realidad esas leyes generales son hipótesis que formula el científico, y que se utiliza el método inductivo de interpolación para, a partir de esas hipótesis de carácter general, elaborar predicciones de fenómenos individuales. En esta concepción del método científico es central la falsabilidad de las teorías científicas (esto es, la posibilidad de ser refutadas por la experimentación). En el método hipotético deductivo, las teorías científicas nunca pueden considerarse verdaderas, sino a lo sumo *no refutadas*.

Las fases del método hipotético-deductivo son las siguientes:

1. Planteamiento del problema.
2. Creación de hipótesis.
3. Deduciones de consecuencias de la hipótesis.
4. Contrastación: Refutada o aceptada.

Los pasos 1 y 4 requieren de la experiencia, es decir, es un proceso empírico; mientras que los pasos 2 y 3 son racionales. Tal como lo indica este proceso, en

el presente trabajo de investigación se realizó primero una observación directa en los talleres de artesanos, de ahí se obtuvo la delimitación del problema para posteriormente redactar las hipótesis correspondientes de investigación. De esta forma, el método hipotético-deductivo se consideró desde un principio como el más adecuado para obtener los resultados más adecuados en el proceso de investigación de campo.

12.2. Unidad de Análisis.

Tipo de muestra: No probabilística orientada a la investigación cualitativa. Las muestras no probabilísticas pueden también llamarse muestras dirigidas, pues la elección de sujetos u objetos de estudios depende de criterio del investigador.

Universo o población: Grupos familiares de Artesanos de Obsidiana en el municipio de Teotihuacán de Arista, concretamente en las colonias de San Francisco Mazapa, Santa María Coatlán, San Sebastián Xolalpa, Purificación, Evangelista, y Maquixco.

12.3. Herramientas de Investigación.

El método de investigación aplicado se abordó en dos niveles:

1. Desde el ámbito cualitativo:
 - a. Investigación bibliográfica en el Centro de Estudios Teotihuacanos.
 - b. Información clave con los artesanos en el área de Teotihuacán mediante charlas y entrevistas.
 - c. Observación directa de su proceso productivo.

2. Desde el ámbito cuantitativo:
 - a. Datos estadísticos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía de México (INEGI)
 - b. Registros del padrón de artesanos del Ayuntamiento de Teotihuacán de Arista, Estado de México, concretamente de los años 2008 y 2013.

Posterior a la obtención de información para el planteamiento del problema y la formulación de hipótesis, se plantean las siguientes herramientas con el fin complementar el método inicial y alcanzar los objetivos planteados:

Herramientas cualitativas:

1. Entrevistas:
 - a. A profundidad mediante la selección de informantes clave: artesanos de mayor experiencia y/o jefes de las unidades familiares.
 - b. Grupal Indirecta a los núcleos familiares que se identifiquen con mayor tiempo en el oficio.

2. Observación participante: con el fin de documentar de forma más detallada el proceso productivo y complementar el objetivo específico 3.

Herramientas cuantitativas:

1. Padrón actualizado de artesanos de Teotihuacán, Estado de México.

2. Reportes del Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones (SINCO), presentados por el INEGI y especificados por el FONART.

Como consideración general, cabe resaltar que se trata pues de un enfoque mixto con el objetivo de lograr un estudio a profundidad de orden cultural enfocado en los núcleos familiares de artesanos que trabajan la obsidiana.

12.3.1. Consideraciones sobre las entrevistas.

El modelo de la entrevista, o guía de entrevista, se derivó fundamentalmente de la realización de un cuestionario inicial tipo encuesta. Dicho cuestionario fue formulado teniendo en consideración las variables enunciadas en el sistema de hipótesis, de tal forma que abordara lo siguiente:

- A. Datos socioeconómicos.
- B. Transmisión de conocimiento.
 - a. Adquisición de conocimiento para oficio de artesano.
 - b. Tiempo de permanencia del oficio en la familia.
 - c. Transmisión de conocimiento a la siguiente generación.
- C. Información cultural prehispánica.
 - a. Información general sobre elementos prehispánicos.
 - b. Influencia de la zona arqueológica.
 - c. Artesanos de renombre.
- D. Proceso familiar productivo.
 - a. Estructura organizacional.
 - b. Proceso expresivo.
 - c. Condiciones para el trabajo familiar.
- E. Creatividad artesanal y productiva.
 - a. Aspecto productivo.
 - b. Aspecto artesanal.
- F. Experiencia artesanal.
 - a. Aspecto cultural.
 - b. Aspecto artesanal.
- G. Asociación con otros artesanos. Fundamentalmente para conocer su perspectiva al respecto de proyectos asociativos.

El cuestionario-encuesta inicial consta de 132 reactivos basados y distribuidos en las anteriores variables (Anexo 1); posterior a la consideración de todos estos aspectos, y teniendo siempre en cuenta los objetivos, se procedió a extraer los temas fundamentales que servirían como guía para desarrollar las entrevistas estructuradas a profundidad. De esta forma se desarrolló un instrumento mixto que fuera posible de aplicar tanto a informantes claves como a artesanos que trabajan dentro de los grupos familiares.

13. MARCO DE REFERENCIA.

13.1. Conceptualización general de Creatividad.

13.1.1. Teoría del Genio, o Teoría de la Superdotación.

Es tal vez la primera consideración registrada hacia el individuo creativo. Cuando el hombre reconoce la distinción de la capacidad de crear cosas nuevas, o de transformar la realidad como los sabios alquimistas, se ve cautivado por aquellas personas que parecen extraordinarias, que hacen cosas diferentes, osadas, rompedoras, ingeniosas y útiles en su mayoría. Se centra la atención en los individuos catalogados como genios creativos.

13.1.2. Aproximación Psicodinámica.

En su afán por entender aquello que hacía especiales a los individuos creativos, el foco de atención de los estudiosos se dirigió a los procesos que generaban esas estrategias de pensamiento y cuáles eran aquellos impulsos, motivaciones y características de esa forma de expresión.

13.1.3. Teoría Asociacionista.

El ser humano encuentra en la asociación una forma de ir aumentando su conocimiento del mundo. Respecto a las características de la producción se han hecho estudios que revelan que en el producto creativo aparecen las asociaciones como remotas, asociaciones hechas a partir de ideas originales y libres. Según esta corriente, los creativos se diferencian de los no creativos en dos elementos fundamentales: la jerarquía de las asociaciones y la fuerza de las mismas. El proceso de libre asociación, requiere para manifestarse que se cree un clima adecuado para llevarlo a cabo, de modo que sea una "vía" de la creatividad. A mediados de la década del sesenta, dos investigadores: Mednick (1962) y Malzman (1960) hicieron valiosos aportes a la psicología asociacionista al internarse en el estudio de la creatividad. Mednick define la creatividad como

“asociaciones orientadas a combinaciones nuevas”, y esto será tanto más creativo cuanto más alejados estén los elementos asociados.

13.1.4. Cognitivismo.

Se considera la diferencia entre el cognitivismo clásico estructural y el moderno funcional. Ambos ven el individuo funcionando integralmente con implicaciones de todas sus acciones (Martínez, 1991). La explicación del cognitivismo estructural, atribuido a Jean Piaget (1896-1980), se considera una propuesta constructivista e interaccionista. La actividad del sujeto se caracteriza por una gran conciencia y una proximidad a las leyes de la lógica, conduciéndose hacia la auto transformación de las propias capacidades, la construcción de nuevas posibilidades en colaboración con las circunstancias ambientales. Piaget elabora un modelo estructural y hace énfasis en las capacidades manifestadas en una actividad particular. Introduce el concepto de esquema que es un principio organizador esencial del pensamiento y el comportamiento, ya que contiene aspectos que permiten poner en relación experiencias diversas. Los esquemas los son responsables de la transformación de la información según las expectativas y necesidades del individuo. Son flexibles y esto conlleva a su modificación en función de las experiencias.

El cognitivismo estudia los procesos mentales requiriendo marcos flexibles para su interpretación. Esto último caracteriza el proceso creativo que desemboca en productos creativos. Se destaca el carácter epistemológico de Piaget que “consiste en investigar las diferentes formas de conocimiento por las que se pasa hasta llegar al conocimiento más elevado (característico del pensamiento adulto)”.

13.1.5. Aproximación Psicométrica.

La creatividad, al igual que la inteligencia, es estudiada sistemáticamente en todos los individuos por medio de los *tests*. Estos *tests* se basan en la

producción divergente, el cual es considerado como el elemento cognitivo clave de la creatividad, en cuanto implica producir alternativas nuevas y respuestas inusuales. Se contraponen al pensamiento convergente, referido a la producción de información a partir de una información dada que implica una respuesta correcta, por ejemplo: ¿Cuál es la capital de México?

Guilford fue el primero que propuso esta manera de estudiar la creatividad, identificándola con el pensamiento divergente. Sirviéndose de los *tests* y mediante análisis factorial, encontró los siguientes rasgos cognitivos primarios de la creatividad: fluidez (número total de respuestas relevantes), flexibilidad (número de categorías de respuestas) y originalidad (frecuencia de las respuestas en la población).

13.1.6. Enfoque Humanista.

Surge como reacción al conductismo que no toma en cuenta la naturaleza humana. Martínez (1991) señala a Abraham Maslow (1908-1970) y a Carl Rogers (1902-1987) como los máximos representantes de este modelo. Para Maslow, la persona tiende al crecimiento debido a la satisfacción de una serie de necesidades que se hallan jerarquizadas. En la cumbre de la jerarquía se encuentran las necesidades de autorrealización que consiste en la manifestación de las potencialidades creativas que posee la persona. El crecimiento de la persona se debate entre la satisfacción de las necesidades básicas (subsistencia y seguridad) y las de autorrealización. La personalidad creativa se caracteriza por poseer:

- Percepción abierta alejada de categorizaciones establecidas de antemano.
- Expresividad espontánea, carente de inhibición.
- Atracción por lo desconocido.
- Actitud de profundizar y meditar, rehuyendo posturas cómodas.

- Integración de aspectos comúnmente considerados como irreconciliables (egoísmo-altruismo, individualidad-preocupación por problemas sociales, entre otros).
- Alta estima.

13.1.7. Otras teorías.

1. Albert Reyndsy. La creatividad: a) se expresa a través de decisiones y no de productos, b) utiliza como medio el conocimiento de la personalidad y del mundo propio, c) es altamente intencional, d) es emergente, y e) se convierte en un compromiso interno. Se observa una proximidad al modelo transaccional con énfasis en la persona y su relación con el entorno.

2. Czikszentmihalyi. La creatividad es una interacción entre el dominio, la persona y el campo. El dominio es el conjunto de oportunidades y restricciones para la persona. La persona produce una nueva concepción. El Campo es el conjunto de especialistas que deciden si la concepción creativa cumple con los criterios establecidos por el dominio. La creatividad es un proceso, que en gran medida, ocurre fuera de la persona.

3. Amabile. Se conceptualizan las señales externas como estímulos pero enfatiza que el ímpetu inicial proviene del interior de la persona. Señala varias etapas: a) involucración mental (ímpetu inicial), b) generación de respuestas (búsqueda de información en el entorno), (c) evaluación, y (e) calidad del resultado (éxito, fracaso o éxito parcial). La motivación se encuentra a través de todo el proceso. Este modelo se podría ubicar dentro del modelo transaccional por la importancia que le otorgan al medio social (estímulo externo y herramientas del dominio).

4. Woodman y Schoenfeldt (interaccionista). La conducta creativa es una interacción entre la situación y el organismo. Se incorporan condiciones antecedentes, variables personales, influencia contextual y social, el proceso,

comportamiento creativo y las consecuencias de la conducta. Esta teoría se podría ubicar dentro del modelo transaccional con ingredientes provenientes del modelo cibernético, porque se hace mención de la existencia de flujo secuencial.

5. Steven Brown (alternativo). La creatividad es: a) un conjunto de rasgos, b) un proceso inconsciente, c) un conjunto de conductas complejas y asociadas. En este modelo está incorporada la mayoría de teorías tradicionales.

6. Treffinger, Feldhusen e Isaksen. La creatividad es un conjunto de procesos cognitivos que contribuyen al pensamiento productivo o resolución de problema. La base del pensamiento creativo está conformada por información, destrezas, motivación, disposición, sistemas dirigidos, sistemas metacognitivos, habilidades de pensamiento divergente y herramientas de pensamiento crítico. La incorporación del medio ambiente como soporte para la motivación actúa psicológicamente a través de la creación individual. Se observa en sus características una fuerte influencia del cognitivismo funcional.

7. Pesut (metacognitivo). La creatividad es un proceso dentro de un contexto múltiple e interactivo, con énfasis en el campo educacional e investigativo. Se ubica dentro del cognitivismo funcional.

8. Robert Sternberg (trifacético integrado). La creatividad resulta de la interacción de tres atributos psicológicos: a) inteligencia, b) estilo cognitivo, y c) personalidad - motivación.

9. Ned Hermann (cerebro total). La creatividad es un proceso que requiere la intervención integral de los cuatro cuadrantes del cerebro: a) cerebral izquierdo, b) cerebral derecho, c) límbico izquierdo, y (d) límbico derecho.

13.2. Panoramas y líneas teóricas referenciales de las artesanías en México.

Ramos (2010) señala que, en lo que respecta a las artesanías mexicanas, se puede decir que han sido ampliamente tratadas desde tres líneas principales de interpretación. La primera es la artesanía vista como un **objeto artístico** que es parte del patrimonio cultural y tradicional de los pueblos. Al respecto de esta tradición interpretativa, existe una diversidad de estudios descriptivos sobre los objetos artesanales de las diferentes regiones del país. Desde la perspectiva del *objeto artístico* se suele identificar estos objetos u obras de arte con una autoría individualizada y artesanal, que aplicando una técnica tradicional produce un objeto único e irrepetible. Los autores son virtuosos, con una habilidad innata que les convierte en personas "especiales", en genios, identificados por todos y ocupando un lugar prioritario en la Historia del Arte. A la hora de trabajar suelen emplear materiales valiosos, que han ido cambiando a la largo de la historia, pero que todos identificamos de una manera clara. Son prácticamente objetos sin precio, tesoros, joyas a las que hay que proteger y exponer para que lleguen a todos. Son objetos con una clara función representativa, se interpreta o muestra la realidad para el público. Por medio del objeto artístico damos a esa realidad una funcionalidad bien didáctica, simbólica o decorativa.

La segunda línea, indica esta autora, es la que se ubica desde la **perspectiva antropológica marxista** y que caracteriza a la producción artesanal familiar (la forma más común de producir artesanías en las áreas de escaso desarrollo industrial del país), como una actividad que es funcional para la acumulación privada de capital por la intermediación que ejercen los comerciantes mestizos mientras que los indígenas artesanos, simplemente, reproducen su pobreza. Han sido recurrentes los enfoques que consideran que los artesanos indígenas no logran mejorar sus condiciones de vida porque la comercialización siempre es realizada por intermediarios mestizos que son los más beneficiados. Con esto se puede decir que el estigma social de "ser indio" es un factor clave que justifica

la exclusión de vías para ascender en la formación económica y lograr riqueza (Littlefield, 1976; Novelo, 1976, 1993; Turok, 1988; Ramos, 2010).

Una tercera orientación se encuentra en los estudios culturales que parten de la línea argumentativa neogramsciana y de la **teoría de la reproducción** que consideran a las artesanías como manifestaciones de la cultura de las clases populares que son resultado de la apropiación desigual del capital cultural, la elaboración propia de sus condiciones de vida y su interacción conflictiva con los sectores hegemónicos. Su enfoque considera no sólo las limitaciones socioeconómicas estructurales sino también las respuestas y formas de adaptación y resistencia de los pueblos mestizos y las comunidades tradicionales a la dominación.

Las teorías que delimitan la situación del arte en general de las artesanías están delimitadas dentro del campo de las Teorías del Arte y las Teorías Estéticas. Desde un punto de vista filosófico, el término “estética” se entiende según el origen griego de la palabra: “aisthesis”; es decir, como “percepción sensorial”. En el siglo XVIII Alexander Baumgarten escogió el término “estética” porque pensaba que las obras de arte apelaban mayormente a los sentidos y muy poco al proceso cognitivo.

En ese sentido, las diferencias fundamentales entre *teorías del arte* y *teorías estéticas* son las siguientes:

	TEORÍAS DEL ARTE	TEORÍAS ESTÉTICAS
Alcance	Solamente toman en cuenta objetos creados por seres humanos.	Más abarcadoras porque toman en cuenta la naturaleza y otras disciplinas como posibles fuentes de experiencia estética.
Orientación	Hacia los objetos que llamamos “obras de arte”.	Hacia el sujeto que contempla los objetos u “obras de arte”.

Tabla 4. Diferencias entre Teorías del Arte y Teorías Estéticas.

13.2.1. La Teoría del Arte de Platón.

Dentro de esta teoría, todo arte es imitativo o representativo, por lo que ciertas manifestaciones artísticas pueden tener efectos perjudiciales en el estado de ánimo del ser humano, por lo que el arte es producto de la inspiración y no de la razón.

La Teoría de las Ideas o Formas de Platón postulaba un mundo ideal de formas perfectas, inmutables y eternas y este mundo es sensible o perceptible de apariencias o copias imperfectas del otro mundo. Como el arte es imitativo se trata de una imitación de una realidad que de por sí tampoco es original. El arte, por lo tanto, es una forma de engaño para Platón.

Por otra parte Platón creía que el alma o mente tenía tendencias racionales e irracionales. El arte apela a la emoción y provoca estados anímicos puramente irracionales según él. Por lo tanto, el arte debe ser severamente censurado para evitar que deforme el carácter o provoque daños emocionales al ser humano.

13.2.2. La teoría del arte de Aristóteles.

Al igual que Platón, Aristóteles también creía que el arte era esencialmente imitativo, pero él le concedía un grado mayor de creatividad al artista porque pensaba que tanto los poetas como los pintores imitaban a los seres humanos “mejor o peor de lo que realmente son”. Para Aristóteles, el arte, lejos de ser superfluo como pensaba Platón, llenaba la necesidad natural del ser humano de aprender a base de la imitación.

En cuanto a las emociones que evocan las distintas artes poéticas y pictóricas, Aristóteles consideraba que podía servir de catarsis o purificación. Este término utilizado por el filósofo aún es motivo de polémica en la actualidad, pero Aristóteles, a diferencia de Platón, sí creía en los efectos benéficos de las ficciones que el arte proporciona.

13.2.3. La teoría estética de Francis Hutchenson.

En su tratado, *An Inquiry into the original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, Hutchenson propone que todo nuestro conocimiento acerca de los objetos del mundo exterior se adquiere a través de los sentidos (empirismo). La belleza puede ser absoluta y relativa. La belleza es aquella que se aprecia en un objeto sin necesidad de compararlo con nada fuera de sí mismo. Como ejemplos de belleza absoluta propone a la naturaleza, la música, la arquitectura y los teoremas matemáticos.

Hutchenson trata de reconciliar el relativismo estético al que llevaría una filosofía estrictamente empirista utilizando su concepto de un sentido interno universal para apreciar la belleza en ciertos objetos. El empirismo propone que la belleza no está en los objetos sino en el sujeto que percibe. Hutchenson está de acuerdo pero, según él, esto no significa que uno caprichosamente decida qué es lo bello y qué no; de esta forma, nuestro sentido interno responde como un reflejo a lo bello, es decir, no depende de nuestra voluntad.

13.2.4. La Teoría estética de David Hume.

En su obra *Of the Standard of Taste*, Hume comienza por destacar la gran variedad de gustos (apreciaciones de la belleza estética) y opiniones que existen en el mundo. Estas diferencias incluso se notan entre personas educadas en un mismo contexto, pero es más notorio entre personas de distintos países y culturas.

La posición empirista de Hume lo lleva a la aparente conclusión de que, en cuestión de gusto, todo es relativo y depende de la opinión y la subjetividad de cada cual. Hume destaca lo paradójico de nuestra experiencia estética, por un lado el sentido común nos dice que, en lo que a gusto se refiere, no hay nada que discutir porque es pura opinión subjetiva; por otra parte, el sentido común también nos dice que hay diferencias cualitativas entre distintas obras de arte

que merecen destacarse y sobre las cuales podemos diferir, argumentar y contra argumentar.

Hume trató de resolver el mismo problema que Hutchenson acerca de cómo encontrar criterios objetivos para evaluar la belleza y al mismo tiempo reconocer que se trata de un proceso totalmente subjetivo. La respuesta de ambos lleva a la misma solución: debajo de la aparente relatividad subyacen estructuras o mecanismos mentales universales que se pueden descubrir, evaluar, e incluso perfeccionar. Lo subjetivo, por lo tanto, no es necesariamente sinónimo de relativo.

13.3. Sobre las artesanías mexicanas.

En textos publicados por intelectuales como Murillo (1921), Best (1929), Novo (1982), Caso (1942) y De la Borbolla (1959) se defendía que la artesanía verdaderamente mexicana era la hecha por los pueblos indígenas y reiteraban la necesidad de fomentarlas y protegerlas pues eran “extremamente vulnerables” a la desaparición.

Eso se justificaba por varias razones: la “evolución industrial” y la “intervención de extranjeros o personas cultas” en la forma de cómo se creaban y se producían estos objetos, es decir, “el buen gusto del artesano es afectado por el mal gusto del consumidor” (Caso, 1942); sumado a los turistas que, orientados por el interés típico de cada lugar, fomentaban la producción de *souvenirs* y objetos que se referían al país visitado, desvalorando consecuentemente, el *arte propio* de los artesanos. Para los autores mencionados, los factores señalados llevarían a una inevitable “muerte de la artesanía” pues era importante que tanto el artesano como sus mercancías no sufriesen ningún tipo de cambio o influencia externa.

Por su parte, Álvarez (1969) reiteraba que el artesano era susceptible a la interacción con otros contextos sociales (porque no está aislado ni exento de las

influencias sufridas por esta interacción), tampoco por los gustos y modas de su tiempo. El oficio, al ser parte de una tradición mexicana, no es la “expresión estática de la comunidad”, sino un proceso de acumulación de novedades.

El anterior es un panorama que invita a autoras como Novelo (1997) a calificar a la realidad cultural mexicana como plural, multifacética, clasista, estratificada, compleja, contradictoria, heterodoxa y rica que sólo puede entenderse de manera cabal a la luz de la realidad social y su muy particular historia que se ha formado con elementos tan variados como las sociedades indígenas nativas, la sociedad mestiza, la industrialización importada, la rápida urbanización y la vecindad con el imperio norteamericano. Panorama que influye o salpica, de una u otra manera, al tema del trabajo.

14. MARCO HISTÓRICO LOCAL.

14.1. TEOTIHUACÁN.

Teotihuacán (en náhuatl: *Teōtihuacán*, lugar donde los hombres se convierten en dioses"; lugar donde fueron hechos los dioses; ciudad de los dioses) es el nombre que se da a la que fue una de las mayores ciudades prehispánicas de Mesoamérica. El topónimo es de origen náhuatl y fue empleado por los mexicas, pero se desconoce el nombre que le daban sus habitantes. Los restos de la ciudad se encuentran al noreste del valle de México, en los municipios de Teotihuacán y San Martín de las Pirámides (estado de México), aproximadamente a 45 kilómetros de distancia del centro de la Ciudad de México. La zona de monumentos arqueológicos fue declarada Patrimonio de la Humanidad por Unesco en 1987.

Los orígenes de Teotihuacán son todavía objeto de investigación entre los especialistas. Alrededor del inicio de la era cristiana, Teotihuacán era una aldea que cobraba importancia como centro de culto en la cuenca del Anáhuac. Las primeras construcciones de envergadura proceden de esa época, como muestran las excavaciones en la Pirámide de la Luna. El apogeo de la ciudad tuvo lugar durante el Periodo Clásico (siglos III-VII d.C.). En esa etapa, la ciudad fue un importante nodo comercial y político que llegó a tener una superficie de casi 21 km², con una población de 100 mil a 200 mil habitantes. La influencia de Teotihuacán se dejó sentir por todos los rumbos de Mesoamérica, como muestran los descubrimientos en ciudades como Tikal y Monte Albán, entre otros sitios que tuvieron una importante relación con los Teotihuacanos.

Se desconoce cuál era la identidad étnica de los primeros habitantes de Teotihuacán. Entre los candidatos se encuentran los totonacos, los nahuas y los pueblos de idioma otomangue, particularmente los otomíes. Las hipótesis más recientes apuntan a que Teotihuacán fue una urbe cosmopolita en cuyo florecimiento se vieron involucrados grupos de diverso origen étnico, como

muestran los descubrimientos en el barrio zapoteco de la ciudad y la presencia de objetos provenientes de otras regiones de Mesoamérica, sobre todo de la región del Golfo y del área maya.

Teotihuacán ha sido motivo de interés para las sociedades posteriores al declive de la cultura Teotihuacana en Mesoamérica. Sus ruinas han sido exploradas desde la época prehispánica, entre otros, por los toltecas y los mexicas. El descubrimiento de objetos Teotihuacanos en los yacimientos arqueológicos de Tula y el Templo Mayor de México-Tenochtitlan así lo confirma. En la mitología nahua posclásica, la ciudad aparece como el escenario de mitos fundamentales como la leyenda de los Soles de los mexicas.

Actualmente, los restos de Teotihuacán constituyen la zona de monumentos arqueológicos con mayor afluencia de turistas en México, por encima de Chichén Itzá y Monte Albán. Las excavaciones arqueológicas en Teotihuacán continúan hasta nuestros días, y han dado como resultado un paulatino incremento en la calidad y cantidad del conocimiento que se tiene sobre esta ciudad.

14.2. Toponimia.

Teotihuacán es un topónimo de origen náhuatl que le fue dado a la ciudad varios siglos después de su ocaso por los pueblos nahuatlacas. Los mexicas empleaban ese nombre para referirse a las ruinas de la antigua ciudad, y de ellos fue recogido en fuentes históricas y en el uso del idioma español durante la época colonial. Las fuentes mexicas son el origen de muchos malos entendidos sobre Teotihuacán, pues ellos conocieron la ciudad cuando ya había sido abandonada. Para ellos, Teotihuacán era una ciudad de un pasado en el que también floreció Tula, por lo que pensaban que sus habitantes fueron toltecas (Paszatory, 1997).

“Se han propuesto varias hipótesis sobre el significado del topónimo. Hay que

recordar que el náhuatl es una lengua aglutinante que permite expresar ideas complejas en un solo vocablo mediante la adición de afijos a una raíz. Una de las interpretaciones más conocidas es la que traduce Teotihuacán como *Lugar donde nacieron los dioses* o equivalentemente *Lugar donde fueron hechos los dioses*” (Pasztory, 1997:7). Esta interpretación está relacionada con la Leyenda de los Soles, un conocido mito cosmogónico mesoamericano (y particularmente nahua) que ubica en esta ciudad la creación del Quinto Sol mediante el sacrificio de todos los dioses de la era anterior.

Lo cierto es que se desconoce el nombre que la ciudad recibió de sus habitantes en la época de su florecimiento. Algunos textos descubiertos en el área maya suelen relacionar el glifo *puh*, (tule) con personajes de filiación Teotihuacana representados en estelas de ciudades mayas tan importantes como Tikal, Uaxactún y Bonampak. Puh posee en los idiomas mayenses el mismo significado que tiene el vocablo Tollan (to:l:an), que designaba a la ciudad fabulosa de la mitología mesoamericana. Tollan era arquetipo de la civilización mesoamericana y origen de la legitimidad de los linajes dominantes en numerosos estados en toda la región. Los mayistas tienen posiciones diversas sobre la identidad de Puh, algunos de ellos sostienen que ese lugar mencionado en diversos textos mayas es Teotihuacán²⁴. Esta hipótesis podría ser reforzada por el descubrimiento de varias representaciones del glifo *puh* en la pintura mural del conjunto residencial Teotihuacano de Tepantitla (Uriarte, 2005). Aunque se identificó originalmente a esta Tollan legendaria con Tollan-Xicocotitlan, la capital de los toltecas, algunos investigadores han preferido separar el mito de la historia, principalmente porque no sólo esta ciudad sino otras de igual relevancia en Mesoamérica fueron llamadas de la misma forma.

Sin embargo, la distinción entre las ciudades históricas y la ciudad mitológica no es aplicada de manera monolítica. Haciendo un análisis de las fuentes históricas, los hallazgos arqueológicos en el centro de México y en el área maya

²⁴ Otros autores señalan que pudo haber varias *Puh* o Tollan en Mesoamérica durante el Clásico (Rice, 2007; Sachse, 2008).

(como el referido caso del glifo puh), Enrique Florescano (2004) hace una asociación del mito con la ciudad de Teotihuacán, de modo que la llama Tollan-Teotihuacán y atribuye a la llamada ciudad de los dioses la identidad de la Tula mitológica²⁵. René Millon (1966), uno de los más reconocidos especialistas en el tema de Teotihuacán, opina que efectivamente Teotihuacán es la legendaria Tollan, pero no acepta que este haya sido su nombre.

Teotihuacán, además de designar a la ciudad histórica y al conjunto de monumentos arqueológicos que están abiertos a la visita del público, también es el nombre de un municipio mexiquense (San Juan Teotihuacán) y de su cabecera (Teotihuacán de Arista).

14.3. Identidad étnica y lingüística de los Teotihuacanos.

A ciencia cierta no se sabe cuál es la identidad del pueblo que fundó Teotihuacán. La ciudad había sido abandonada mucho tiempo antes del arribo de los españoles a Mesoamérica, de modo que las escasas referencias a la ciudad que se conservaron en las fuentes históricas producidas en los años posteriores a la Conquista de México no hablan propiamente sobre los habitantes de Teotihuacán, sino de la representación que de ellos tenían quienes vivieron en el Anáhuac después del colapso Teotihuacano. Los informantes nahuas de Fray Bernardino de Sahagún (2006) pensaban que Teotihuacán fue el sitio donde los dioses se reunieron para dar origen a Nahui Ollin, el Quinto Sol de acuerdo con la mitología indígena, el que alumbró la era contemporánea.

²⁵ Florescano publicó un artículo en el periódico *La Jornada* donde señala que ha sostenido que la llamada cultura tolteca es originaria de Teotihuacán y que esa ciudad fue el modelo de las capitales políticas posteriores, la cuna de los cantos y del código pintado que narraron los orígenes del Cosmos y la crónica del reino, y la primitiva Tollan, de la que derivaron las posteriores: Tollan Cholula, la Tula de Hidalgo, Tulán Zuywá (Chichén Itzá) y Tollan-Tenochtitlán (Florescano, E.: *Chichén Itzá, Teotihuacán y los orígenes del Popol Vuh*. *La Jornada Semanal*, 12 de junio de 2005. Versión electrónica consultada el 27 de abril de 2014).

De acuerdo con las fuentes coloniales, los nahuas pensaban que Teotihuacán fue construida por los quinametzin, una raza de gigantes que pobló el mundo durante la era anterior y cuyos sobrevivientes se encontraban ocultos. Los templos, las pirámides de la ciudad eran imaginados como las tumbas de los señores que fundaron la ciudad, un lugar sagrado donde al morir y ser enterrados, los hombres se convertirían en dioses.

Pero para los informantes de Sahagún (2006), la identidad de los fundadores de Teotihuacán era desconocida. Hay varias hipótesis sobre la identidad étnica y lingüística de los fundadores de Teotihuacán. La larga presencia de los otomíes en el valle de México ha llevado a plantear que ellos fueron los fundadores de la ciudad. Para algunos autores es muy probable que el componente otomiano en la ciudad fuera muy importante, sin embargo, sólo algunos consideran que la clase dominante de Teotihuacán fue otomiana.

Correlacionando la evidencia lingüística y la arqueológica, Kaufman propone que el idioma hablado por los Teotihuacanos pudo ser el mazahua, el otomí, el totonaco, el tepehua, el popoloca, el mixteco o el chocholteco. Acepta la probabilidad de que también se haya hablado nahua en la ciudad, pero desde su punto de vista, la cultura de Coyotlatelco que se asocia con el ocaso Teotihuacano es la primera cuyos portadores debieron indudablemente ser hablantes de náhuatl en Mesoamérica (Kaufman, 1976).

Los totonacos son otros candidatos a ocupar el sitio como fundadores de Teotihuacán. De hecho, los cronistas de la época colonial recogieron testimonios donde este pueblo afirmaba haber construido la ciudad. Lyle Campbell (2000) sugiere que, de acuerdo con esa evidencia etnohistórica y la gran cantidad de préstamos lingüísticos que el totonaco parece haber proporcionado a los demás idiomas mesoamericanos, es muy probable que los fundadores de Teotihuacán hayan hablado un idioma totonacano.

14.4. Historia.

La época de mayor apogeo de Teotihuacán corresponde al periodo Clásico Temprano de Mesoamérica (siglos II/III-VI). Sin embargo, los inicios de la ciudad deben colocarse en el primer milenio antes de la era común. Localizada estratégicamente al noreste del valle de México, en las cercanías de la ribera norte del lago de Texcoco, Teotihuacán se convirtió en la principal competencia de Cuicuilco durante el Preclásico Tardío. La erupción del Xitle en el sur del valle apresuró la caída de Cuicuilco y favoreció la concentración de la población y el poder político y económico en Teotihuacán.

Por motivos que aún no han sido del todo aclarados, Teotihuacán se colapsó hacia mediados del siglo VIII, dando lugar al Período Epiclásico mesoamericano. Los vestigios de la ciudad dieron origen a numerosas explicaciones sobre su presencia entre los pueblos nahuas del Posclásico, y estas explicaciones son conocidas por la labor recopilatoria de recuperación de los misioneros de Indias, en concreto de Bernardino de Sahagún (2006).

14.5. Cronología.

Para abordar la compleja historia Teotihuacana se han propuesto varias cronologías basadas en los restos cerámicos hallados en las excavaciones. Cada fase está relacionada con cambios técnicos o estilísticos observados en la alfarería de la ciudad. Este procedimiento ha ayudado a simplificar la tarea de datación de los restos arqueológicos, puesto que la cerámica es un material muy abundante que resiste bien el paso del tiempo y esta presente en muchos contextos arqueológicos. Sin embargo, el procedimiento no deja de presentar inconvenientes. Uno de ellos consiste en la definición precisa de las características de cada fase cerámica y su delimitación temporal. Al haber numerosos investigadores que han puesto su atención en Teotihuacán, se dispone de varias cronologías para la ciudad. En la actualidad parece haber consenso en torno a la cronología propuesta por René Millon (1966) y su equipo

de colaboradores. A pesar de esta aceptación generalizada, existen algunos trabajos que ponen de manifiesto que dicha cronología debe ser ajustada. En este apartado se ha optado por seguir la cronología de Millon en general.

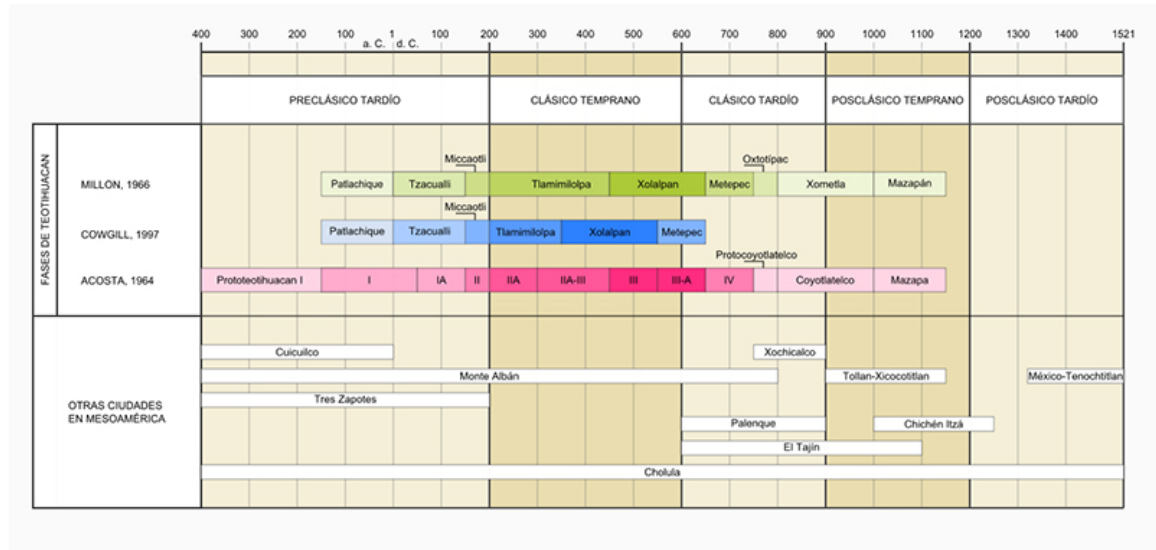


Figura 11. Cronología propuesta por Millon (1966) para la historia de Teotihuacán.

14.6. El valle de México durante la Etapa Lítica y el Preclásico.

La historia de Teotihuacán se puede entender como parte de un largo proceso civilizatorio que comenzó con la llegada de los seres humanos al Anáhuac. Esto pudo ocurrir aproximadamente hace 20 mil años, época en la que han sido fechados los descubrimientos en Tequixquiac, y más tardíamente en Tocuila y Tlapacoya. En este último yacimiento se han encontrado dos cráneos humanos estrechamente relacionados con restos de animales y herramientas líticas.

La domesticación de especies vegetales permitió a los habitantes de la región enfrentar la extinción de la fauna que fuera una de las principales bases de su alimentación, lo que ocurrió hacia el séptimo milenio antes de la era cristiana. La agricultura favoreció el proceso de sedentarización en la zona. En la orilla oriental del lago de Chalco se estableció un asentamiento en Zohapilco, cuya primera fase abarca del 5500 a. C. al 3500 a. C. En esa época, los pobladores de Zohapilco poseían instrumentos de labranza, utensilios para procesar los

granos y armas para cacería; y desde el 2000 a. C. comenzaron a producir cerámica (Niederberger, 1976).

La agricultura se convirtió paulatinamente en la base de la economía de los pueblos del valle de México, pues proveía una fuente segura de alimentación. En la medida que esto fue ocurriendo se establecieron alrededor de los lagos del Anáhuac numerosas aldeas. La complejidad social de estas sociedades era variable, pero en las mayores de ellas se observa una acentuada diferenciación social. Durante el Preclásico Medio (1200-400 a. C.) alcanzaron su apogeo algunas de estas aldeas, como Tlatilco, Copilco y Cuicuilco. Los asentamientos correspondientes a esta época combinaron la agricultura con la explotación de los recursos del entorno lacustre, y muestran una mezcla de influencias culturales de inspiración olmeca y de las culturas de Occidente.

Cuicuilco se convirtió en el principal centro político, cultural y económico en el valle de México hacia el año 600 a. C. En su época de apogeo pudo tener alrededor de 22 mil habitantes, aunque algunos cálculos proponen una población de 40 mil personas. En este lugar se erigió la primera pirámide de Mesoamérica y se desarrolló el culto al dios del fuego, quizá por la cercanía y actividad volcánica del Xitle. Este volcán hizo erupción hacia el año 100 a.C., sepultando con lava Copilco y una parte de Cuicuilco. Existe controversia sobre la suerte de la población de este lugar. La población de Cuicuilco participó en la fundación de Teotihuacán, pero parece que las migraciones desde la ciudad al sur de los lagos comenzaron antes de la erupción del Xitle, probablemente a partir del momento en que tuvieron lugar los eventos que acompañan al vulcanismo (Bohem de Lameiras, 1995). Es probable que durante algunos años Cuicuilco haya sido contemporánea y rival de la naciente Teotihuacán, pero finalmente declinó y desapareció en un escenario incierto y en una fecha imprecisa entre el año 200 a.C. y el 200 d.C.

14.7. Primeros asentamientos en la región de Teotihuacán (antes del año 300 a. C.).

Hay poca información sobre el proceso que llevó a la fundación de Teotihuacán. A partir del Preclásico Medio se desarrolló en el valle de Teotihuacán un pequeño grupo de aldeas dedicadas a la agricultura. Estas aldeas eran contemporáneas a Terremote Tlaltenco, Tlatilco y Cuicuilco, y su desarrollo corresponde a las fases Cuanalán y Tezoyucah (500-100 a.C.). Durante la fase Cuanalán se establecen las primeras aldeas en el valle de Teotihuacán que aprovecharon las condiciones del entorno para la práctica de la agricultura. Las aldeas se ubican en las inmediaciones de los ríos y manantiales, así como en el norte del valle. En esta época se establece el asentamiento más antiguo en la sierra de Patlachique. Se ha propuesto como hipótesis que los habitantes de estos asentamientos podrían ser otomíes o popolocas, pero no hay evidencia contundente en ese sentido.

Alrededor del año 100 a.C. se comenzaron a desarrollar dos asentamientos dentro de lo que sería unos siglos más tarde la metrópoli Teotihuacana. Uno de ellos corresponde al área ceremonial de Teotihuacán, sobre la calzada de los Muertos (Matos Moctezuma, 2009). El cálculo para la población de la región durante esa época (comprendida dentro de la fase Patlachique) es de aproximadamente cinco mil personas, lo que pone en relieve un repunte demográfico notable para la siguiente fase de Teotihuacán.

El aumento de la población en el valle Teotihuacano está relacionado con el abandono progresivo de Cuicuilco, pero hay evidencia de que otras poblaciones en la cuenca del Anáhuac fueron absorbidas por el crecimiento de Teotihuacán. El emplazamiento de la ciudad revela que los fundadores buscaron una posición estratégica que favoreciera la agricultura y asegurara el abasto de la ciudad. Las zonas con manantiales en la sierra de Patlachique y el cerro Gordo muestran una mayor concentración demográfica que el valle, pues tienen condiciones propicias para una agricultura de alto rendimiento. Puede ser posible que de

alguna manera la élite de la región haya motivado a los habitantes a concentrarse en la región de Teotihuacán.

El proceso urbano que llevó a la fundación de Teotihuacán recibió el aporte cultural de los cuicuiccas, poseedores de una organización social compleja y centralizada que fortaleció a la estructura de Teotihuacán. La ubicación de la ciudad le permitió la explotación de recursos estratégicos en Mesoamérica, tales como los yacimientos de obsidiana en Otumba y la sierra de las Navajas, los productos del lago de Texcoco, el agua de los manantiales de Patlachique y el control de las rutas comerciales entre el Anáhuac y la costa del golfo de México. Todos estos factores constituyen parte del escenario que llevó a la culminación del proyecto urbano de Teotihuacán y la consolidación del Estado Teotihuacano como uno de los más poderosos en la historia prehispánica de Mesoamérica.

En la fase Patlachique se consolida el núcleo urbano de Teotihuacán. El sitio experimentó una población desmesurada en esta época. En su conjunto, la cuenca de México pudo haber llegado a tener 100 mil habitantes, de los cuales aproximadamente 25 mil se asentaban en Teotihuacán. Una parte de ese crecimiento se suele explicar como resultado del declive de Cuicuico.

Esta población ubicada en la llanura aluvial del lago de Xochimilco tuvo en Teotihuacán a su rival por el control político de la cuenca. Se presume que el enfrentamiento podría haber llegado a la guerra a partir del hecho de que la cerámica Tezoyuca se ha encontrado principalmente en las cimas de los cerros. Teotihuacán adquirió un mayor protagonismo en la cuenca de México, atrayendo una parte importante del aumento poblacional.

El fin de Cuicuico suele relacionarse con la erupción del volcán Xitle, que cubrió de lava el sur del valle de México, incluyendo a la antigua ciudad. Sin embargo, es muy probable que Cuicuico hubiera declinado definitivamente antes de ese suceso.

14.8. Inicios de la ciudad.

Entre el año 100 a. C. y el principio de la era común, Teotihuacán comenzó a concentrar un importante número de habitantes provenientes de todo el valle del Anáhuac. Al crecimiento de Teotihuacán contribuyeron los emigrados de Cuicuilco, que habían iniciado un éxodo que terminó por despoblar aquella ciudad. La fase Tzacualli de Teotihuacán (1-150 d. C.) es aquella en la que se establecen las bases de la planificación urbanística de la ciudad y se definen varios rasgos característicos de la cultura Teotihuacana (Matos Moctezuma, 2009). La construcción de los edificios de la ciudad se realizan en torno a dos ejes. El eje norte-sur está constituido por la calzada de los Muertos, que en la fase Tzacualli ya se encuentra bien definida. La calzada de los Muertos está orientada $15^{\circ} 28'$ hacia el este con respecto al norte geográfico. Durante la fase Tzacualli, el eje este-oeste estaba constituido por el curso del río San Juan, cuyo cauce fue desviado para hacerlo coincidir con una orientación desviada $16^{\circ} 30'$ hacia el sur del este. “En esta época se ejecutó la primera etapa constructiva de la pirámide de la Luna y ya se había planificado la plaza de este gran edificio, que marca el límite norte de la calzada de los Muertos” (Matos Moctezuma, 2009:42). Es notable el esfuerzo que se realizó para la construcción de la pirámide del Sol, que prácticamente se concluyó en una sola etapa constructiva que se verificó en esta fase. Durante ese tiempo, el centro de la ciudad lo constituía este edificio, representación de la montaña primordial de la que vienen los mantenimientos y constituye el *axis mundi* de acuerdo con la mitología mesoamericana. La plataforma adosada a la pirámide del Sol es más tardía que el resto del edificio, y parece haber sido construida al final de la fase Miaccaotli. De acuerdo con los trabajos de René Millon, en la fase Tzacualli la población de Teotihuacán rondaba los 30 000 habitantes y la superficie de la ciudad era de 17 km². Para esta época, Teotihuacán era indudablemente la mayor urbe del centro de México y sólo podían compararse con ella Monte Albán en los valles Centrales de Oaxaca y Cholula en el valle poblano-tlaxcalteca. En las excavaciones arqueológicas, se han encontrado restos de cerámica granular, un tipo que también ha aparecido frecuentemente en yacimientos de Morelos y el

centro de estado de Guerrero, por lo que se supone que las relaciones comerciales entre Teotihuacán y esas zonas de Mesoamérica ya se encontraban activas en el Preclásico Tardío.

Los años que van del 150 al 250 corresponden a la fase Miccaotli. Esta fase se llama así porque era la palabra con la que los nahuas designaban a la calzada de los Muertos. Durante la fase Miccaotli, Teotihuacán se consolida como la mayor ciudad del centro de México. El centro de la ciudad se desplaza hacia el sur con la construcción de La Ciudadela, un recinto que al igual que la pirámide del Sol era una representación de la montaña sagrada primordial. La Ciudadela consiste en un conjunto de trece templos organizados alrededor de una gran plaza donde se encuentra la pirámide de la Serpiente Emplumada. Para la consagración de este templo se sacrificaron más de cien personas que fueron colocadas en entierros colectivos, en grupos de 4, 8, 18 y 20 cuerpos, más aquellos que en solitario fueron sepultados en las esquinas de la base del edificio, incluyendo los niños sacrificados que fueron descubiertos por Leopoldo Batres en cada vértice de cada nivel de la plataforma.

“De manera paralela a la construcción de La Ciudadela la ciudad quedó organizada en cuatro cuadrantes con la construcción de las avenidas Este y Oeste. Ambas forman un eje casi perpendicular a la calzada de los Muertos, parten de La Ciudadela hacia los respectivos puntos cardinales, marcando la división de los cuadrantes de la ciudad. En la fase Micaotli, la pirámide de la Luna fue ampliada en dos ocasiones, una, entre los años 150 y 200, y la otra hacia el año 225” (Matos Moctezuma, 2003:45).

Millon calculaba que la población Teotihuacana de la fase Miccaotli alcanzó 45,000 personas. La superficie de la ciudad llegó a 22.5 km², la mayor que llegó a tener en toda su historia, aunque la densidad de la población fue creciendo en las siguientes etapas. Las grandes construcciones realizadas en este tiempo revelan que la ciudad era un centro político y económico de gran relevancia en Mesoamérica. Esto atrajo a personas procedentes de otras regiones, y un caso

muy notable es el de los zapotecos que se asentaron en Tlailotlacan en el siglo II.

14.9. Florecimiento.

“Hacia el año 250 inició la fase Tlamimilolpa, que toma su nombre del sitio periférico de Teotihuacán que se conoce con ese nombre. Durante esta fase, Teotihuacán ya se ha consolidado como un poder regional y su influencia se extiende constantemente por toda Mesoamérica. La pirámide de la Luna fue ampliada en dos ocasiones más en este período. La quinta etapa constructiva de ese edificio ocurrió alrededor del año 300 y la sexta entre los años 350 y 400. Como en las anteriores etapas constructivas de la pirámide, a estas dos últimas se encuentran asociados algunos entierros humanos” (Matos Moctezuma, 2009:54).

La expansión demográfica de Teotihuacán se realizó de manera organizada en conjuntos habitacionales, una práctica que había comenzado en las fases anteriores y que se ajusta al plan urbano orientado por los dos ejes de la ciudad. Algunos conjuntos habitacionales antiguos como el de La Ventilla son ampliados y dotados de espacios para actividades públicas. Se construyen nuevos espacios para la vivienda, pero la superficie de la ciudad se contrae durante esta etapa, hasta quedar en 20 km², dos menos que en la fase anterior. En contraste, la población siguió en aumento y, de acuerdo con el cálculo de Millon (1966), pudo llegar a 65,000 personas.

En el horizonte arqueológico de la fase Tlalmimilolpa han aparecido los indicios de cerámica Anaranjado Delgado más antiguos de Teotihuacán, en esta fase representan el 6% de los materiales cerámicos y su frecuencia en los contextos arqueológicos aumenta a lo largo de las siguientes etapas. La presencia de esta cerámica en los yacimientos mesoamericanos es considerada como un indicador de vinculación con el mundo Teotihuacano, pero es importante aclarar que se trata de un producto extranjero en Teotihuacán. De acuerdo con la investigación

de Carmen Cook (1953), el sur de Puebla fue el centro productor de esa tradición alfarera. Algunos autores coinciden en esa afirmación y añaden que la región de Tepexi de Rodríguez floreció notablemente en el Clásico, cuando mantuvo una relación muy intensa con Teotihuacán.

“Las relaciones de Teotihuacán con el resto de Mesoamérica se diversificaron durante la fase Tlamimilolpa, tal como muestra la evidencia arqueológica. En el Entierro 5 de la pirámide de la Luna, ofrecido quizá en conmemoración del término de la obra, los tres sujetos principales del entierro estaban colocados en posición de «flor de loto» y asociados a ellos un conjunto de objetos de jade que proceden del valle del río Motagua. La posición de los restos humanos es similar a la que se observa en ciertos entierros de la élite en Kaminaljuyú (Guatemala)” (Matos Moctezuma, 2009:55). Este hecho se suma a la notable influencia arquitectónica que la ciudad tuvo en su florecimiento sobre el área maya en lugares como Tikal y el propio Kaminaljuyú, así como al descubrimiento de piezas mayas en el horizonte Tlamimilolpa de Teotihuacán. Algunos de los vestigios de la cerámica maya hallados en Teotihuacán corresponden al tipo Tzakol y guardan semejanzas con las obras contemporáneas de ese tipo que se han encontrado en Tikal y Uaxactún. La presencia maya en Teotihuacán se sumará a la de los zapotecos y a la de las culturas del Golfo (de la cual son testimonio los restos de cerámica Pánuco III).

La fase Xolalpan, que va del 450 al 650, es el período de mayor apogeo de la ciudad. La naturaleza de las relaciones de Teotihuacán con otras ciudades mesoamericanas es objeto de discusión. De acuerdo con algunos autores, la expansión Teotihuacana se realizó con base en el comercio, lo que además explicaría la presencia de la cerámica Anaranjado Delgado en yacimientos de diversas zonas. Otros opinan que Teotihuacán fue un estado militarista y que la expansión de la ciudad se habría llevado a cabo por la vía de las armas. También parece plausible que la presencia Teotihuacana en el mundo mesoamericano haya sido resultado de una combinación de factores, incluyendo el comercio, las armas y las alianzas políticas.

En estos años de gran auge, la arquitectura de la ciudad alcanza su mayor expresión. La disposición de la calzada de los Muertos (como se puede apreciar actualmente en la zona arqueológica) corresponde a la fase Xolalpan. Los conjuntos habitacionales también presentan indicios de haberse beneficiado del florecimiento de la ciudad. Así se observa en el caso de los barrios mejor documentados a través de excavaciones arqueológicas, especialmente Teopancaxco, cuyos habitantes tuvieron un nivel de vida más elevado en esta fase que durante la anterior. La ciudad se encuentra organizada en bloques habitacionales que son separados por callejones angostos. La población llega a 85,000 personas, de acuerdo con el conservador cálculo de Millon, aunque hay autores que la calculan en 300,000 habitantes. En cualquier caso, en esta época la ciudad alcanzó su mayor densidad de población y se consolidó como la mayor urbe de Mesoamérica en su tiempo, y una de las más grandes de todo el mundo. Para esta etapa, la ciudad contaba con un sistema de alcantarillado y drenaje que permitía desalojar las aguas residuales de la ciudad.

El arte Teotihuacano vive una de sus mejores épocas. Se realizan en la fase Xolalpan piezas que son muy representativas, como los braceros *teatro*, que son piezas en las que se mezcla el modelado directo con el trabajo en moldes. Los murales de Tepantitla, los de Atetelco y el muro de los Jaguares del palacio de Quetzalpapálotl corresponden a esta etapa.

14.10. Decadencia.

De acuerdo con los trabajos de Millon la ciudad tuvo hasta 75,000 habitantes en la fase Metepec, lo que representa una pérdida de casi 25% con respecto a la fase Xolalpan. A pesar de esta contracción demográfica, Teotihuacán seguía siendo la mayor urbe del valle de México y una de las más grandes de Mesoamérica. La actividad arquitectónica en la ciudad se paraliza, de hecho el único edificio que se realizó completamente en la fase Metepec es la plataforma adosada a la pirámide de la Serpiente Emplumada, la cual parece haber sido construida con el propósito de ocultar al edificio que fue corazón de La

Ciudadela, emblema del poder de la ciudad. De hecho, los habitantes de Teotihuacán durante la fase Metepec no conocieron el templo de la Serpiente Emplumada como actualmente se puede apreciar en la zona arqueológica, pues su fachada fue rescatada en el siglo XX. De acuerdo con Millon, tanto La Ciudadela como los edificios que se encontraban en torno a la calzada de los Muertos fueron objeto de una destrucción sistemática por parte de los habitantes de la ciudad.

En la fase Oxtotípac (750-850) la población de la ciudad se reduce muy drásticamente como reflejo de un éxodo masivo de los ocupantes. Millon calculó que en esta etapa, el área urbana era habitada por 5,000 personas. Sólo algunas partes de la ciudad permanecen ocupadas, entre ellas lo que se conoce como Ciudad Vieja y algunos sitios que en la época anterior fueron habitados por la élite. Esta ocupación de Teotihuacán está relacionada con la cultura de Coyotlatelco y la aparición de la cerámica del mismo nombre. Algunos autores opinan que esta cultura es extranjera, producto de una migración que contribuyó a la ruina Teotihuacana. Otros consideran que se trata de la expresión de un grupo periférico de la ciudad que no poseía la alta cultura Teotihuacana.

Para explicar el ocaso de la ciudad se han propuesto diversas hipótesis. Algunas consideraron que alrededor del siglo VIII ocurrió una gran sequía en el norte de Mesoamérica que provocó la migración de sus ocupantes hacia el sur. Esta sequía también habría afectado a la agricultura de la región e hizo inviable el sostenimiento de la población. Al tiempo que Teotihuacán inició su declive, otras ciudades en el centro de Mesoamérica comenzaron a florecer. Para algunos autores, el florecimiento de las culturas del Epiclásico sería un factor que habría contribuido al colapso Teotihuacano. Estas ciudades forman una corona en torno a Teotihuacán, en puntos estratégicos de las rutas comerciales más importantes de Mesoamérica en ese tiempo. Xochicalco en el valle de Morelos, Teotenango en el valle de Toluca, Cacaxtla en el valle de Tlaxcala, Cantona en el oriente y El Tajín en el paso hacia La Huasteca; todas fueron ciudades que vieron su apogeo al declinar Teotihuacán y, en algunos casos, nacieron precisamente en ese

contexto. De acuerdo con algunos autores, estos nuevos poderes regionales extrangularon a la gran metrópoli al privarla del acceso a las rutas comerciales.

14.11. Migraciones Teotihuacanas después del colapso.

Aunque el origen e identidad de los grupos portadores de la cerámica Coyotlatelco son motivo de debate, existe consenso en torno al hecho de que su presencia está relacionada con el declive de la ciudad. La situación de Teotihuacán estuvo acompañada por el abandono masivo de la ciudad, que inició alrededor del año 500, de acuerdo con la evidencia arqueológica en el norte de Morelos que muestra la presencia de grupos Teotihuacanos que se fusionaron con pobladores locales y perdieron su identidad cultural, probablemente como una estrategia para escapar de la opresión del régimen Teotihuacano.

La dispersión Teotihuacana se estableció en lugares que estaban fuera del dominio de Teotihuacán durante la fase Metepec (550-650 d.C.). En esta época, la metrópoli dominó en el norte de la cuenca de México, pero los pueblos localizados al sur y al poniente de la región se encontraban fuera de su esfera de influencia, como muestra el hecho de que haya pocos indicadores materiales de contacto con Teotihuacán por esos rumbos. Por ello, el oriente del Anáhuac, el norte de Morelos, el valle de Tlaxcala y el valle de Toluca absorbieron partes importantes de los grupos que abandonaron Teotihuacán.

Con la salida de los grupos portadores de la cultura Teotihuacana, en la cuenca de México se observa un reacomodo demográfico y la difusión de la cerámica de Coyotlatelco. Entre Azcapotzalco y Ecatepec se encuentra un grupo de poblaciones con ese tipo de cerámica que intervino en su difusión hacia el valle de Toluca. Otro grupo corresponde a la cuenca de Chalco-Xochimilco. El tercero se concentra en torno a Portezuelo, que debió ser uno de los mayores asentamientos de la cuenca de México durante el Epiclásico (650-900). Un último grupo Coyotlatelco corresponde al que permaneció en Teotihuacán,

donde ocuparon los conjuntos residenciales arruinados. Tula, Cacaxtla, Cholula y Xochitécatl son puntos fuera de la cuenca de México donde también se ha encontrado cerámica Coyotlatelco, aunque en menor proporción (Sugiura, 2005).

14.12. Urbanismo.

La integración arquitectónica del plan urbano de Teotihuacán está relacionada con la cosmovisión de la sociedad que lo creó y con el entorno. Es evidente la relación que existe entre las construcciones más importantes y las formas de la sierra de Patlachique que rodean el valle de Teotihuacán (Uriarte, 2010). Las construcciones de Teotihuacán están organizadas de tal manera que ofrecen puntos de observación astronómica, que convierten a la ciudad en un gran observatorio relacionado con el culto de las fechas notables en el calendario Teotihuacano.



Figura 12. Vista panorámica de la calzada de los Muertos desde la plataforma de la pirámide del Sol.

14.13. Calzada de los Muertos.

La calzada de los Muertos o Miccaohtli constituye el eje norte-sur de la ciudad de Teotihuacán. Actualmente tiene una longitud de aproximadamente dos kilómetros, aunque las investigaciones de Millon en la ciudad dan cuenta de que pudo alcanzar los tres kilómetros. Este eje comienza en la plaza de la Luna, recinto arquitectónico que se localiza frente a la pirámide de la Luna, y se prolonga hacia el sur a La Ciudadela, un conjunto arquitectónico situado en las inmediaciones del cauce del río San Juan. La anchura de esta gran vía es de 40 metros y su eje está desviado ligeramente hacia el noreste, 15° 30' respecto al norte geográfico.



Figura 13. Vista de la calzada de los Muertos desde la cumbre de la pirámide de la Luna, Teotihuacán.

A lo largo de la calle se encuentran los edificios más importantes destinados a templos, palacios y casas de personajes de altura. Allí están, además de las dos grandes pirámides, la Casa del Sacerdote, el palacio de Quetzalpapalotl (Quetzalmariposa), el palacio de los Jaguares, la estructura de las caracolas emplumadas, el templo de Quetzalcóatl, la ciudadela y muchas edificaciones más que en su día fueron de gran belleza.

14.14. Pirámide del Sol.

La pirámide del Sol es el mayor edificio de Teotihuacán y el segundo en toda Mesoamérica, sólo detrás de la Gran Pirámide de Cholula. Por sus considerables dimensiones se puede observar a varios kilómetros de distancia. Tiene una altura de 63 metros, con una planta casi cuadrada de aproximadamente 225 metros por lado, por lo que suele compararse con la pirámide de Keops en Guiza, Egipto.



Figura 14. Vista de la pirámide del Sol. Se observa en primer plano el conjunto arquitectónico que servía para controlar el acceso a la pirámide.

El edificio consta de cinco cuerpos troncocónicos superpuestos y una estructura adosada de tres cuerpos que no alcanzan la altura de la primera plataforma. La pirámide del sol se ubica en la banda oriental de la calzada de los Muertos, prácticamente alineada en forma perpendicular con esta vía. La imagen actual de la pirámide corresponde a la restauración realizada por Leopoldo Batres entre 1905 y 1910, pues como parte de la conmemoración del Centenario de la Independencia de México se habilitaron varios edificios de la ciudad para convertirlos en un atractivo turístico. La restauración de Batres ha sido criticada posteriormente por apresurada e incompleta, además de que se realizó sobre concepciones de la arquitectura mesoamericana basadas en los modelos egipcios.

En los inicios de Teotihuacán, el sitio donde se encuentra la pirámide del Sol correspondía a una especie de muro con base de talud y desplante vertical sin asociación a otras estructuras. El uso que tuvo esta estructura se desconoce, aunque Sugiyama plantea que pudo servir para delimitar un espacio sagrado. La pirámide del Sol tuvo dos etapas constructivas, durante la primera prácticamente

alcanzó las dimensiones que tiene actualmente. El uso de la pirámide del Sol y el significado que tuvo para los habitantes de Teotihuacán permanece desconocido (Sugiyama, 2011).

En 1971 Jorge Ruffier Acosta encontró un túnel bajo la pirámide, cuyo acceso se encuentra frente a la plataforma adosada. Los primeros investigadores del túnel (al que se llama también “cueva sagrada”) supusieron que se trataba de una caverna natural que fue empleada con propósitos rituales, lo que explicaría la construcción del monumento sobre ella. Sugiyama y su equipo han demostrado que la cueva fue cavada completamente por humanos. La estructura del túnel recuerda a las tumbas subterráneas de Occidente pues el acceso se lleva a cabo a través de un tiro de 6.5 metros. La cavidad se prolonga hacia el este por aproximadamente 97 metros, al final del túnel (que prácticamente coincide con el centro del edificio) se encuentra una cámara de cuatro lóbulos que, de acuerdo con la hipótesis de Sugiyama, pudo contener una tumba real.

14.15. Basamento piramidal de la Luna.

La pirámide de la Luna es uno de los edificios más antiguos de Teotihuacán. Durante el siglo XIX también se conoció como Meztli Iztácuatl, nombre que Manuel Orozco y Berra recoge en su obra, donde sostiene la hipótesis decimonónica de que Teotihuacán fue una ciudad tolteca (Orozco y Berra, 1983). Su forma final la adquirió después de siete etapas constructivas. Tiene una planta aproximadamente cuadrada de 45 metros por lado. Es de tamaño menor que la Pirámide del Sol, pero se encuentra a la misma altura por estar edificada sobre un terreno más elevado. Su altura es de 45 m. Junto a esta pirámide se encontró una estatua llamada Diosa de la Agricultura que los arqueólogos sitúan en época tolteca primitiva. Esta pirámide se encuentra situada muy cerca de la del Sol, cerrando por el norte el recinto de la ciudad. Desde su explanada se inicia el recorrido del eje principal conocido como Vía o Calzada de los Muertos.



Figura 15. Vista de la pirámide de la Luna desde el sur de la plaza de la Luna.

14.16. La Ciudadela y la pirámide de la Serpiente Emplumada.

La Ciudadela es un conjunto arquitectónico localizado en la banda poniente de la calzada de los muertos, al sur del curso del río San Juan. El conjunto forma una gran plaza cuadrangular de aproximadamente 400 metros por lado y fue construido durante la fase Miccaotli, entre los años 150 y 250 d.C. El conjunto de La Ciudadela comprende también la pirámide de la Serpiente Emplumada, a la que rodean trece templos secundarios construidos sobre una plataforma. En el centro de la plaza se encuentra un adoratorio con cuatro escalinatas que daban acceso a la plataforma. La Ciudadela se convirtió en el centro político, cultural y económico de la ciudad de Teotihuacán, sitio que había correspondido al conjunto de la pirámide del Sol hasta entonces. Las causas de ese desplazamiento del centro de la ciudad son desconocidas, pero podría haberse debido a factores políticos (Matos Moctezuma, 2009).

La pirámide de la Serpiente Emplumada se halla a una cierta distancia de las dos grandes pirámides, en la Calzada de los muertos. Fue un descubrimiento arqueológico de 1920. Estaba soterrado por una pirámide de paredes lisas, sin ningún tipo de ornamentación. En un principio se pensó que las esculturas que acompañan a las cabezas de serpiente emplumada, se trataban de representaciones de Tlaloc, sin embargo se tratan de Cipactli, que quiere decir

cocodrilo, este personaje fue muy importante ya que con él se representaba el primer día con el que se iniciaba el calendario lunar de 260 días. Es por eso que el templo de Quetzalcoatl, pudo haber sido un templo edificado al tiempo.

14.17. Palacio de Quetzalpapálotl.

El palacio de Quetzalpapálotl (en náhuatl: *quetzalli-papálotl*, “Mariposa-quetzal, mariposa de plumas, mariposa preciosa”) es una edificación que fue vivienda de la élite Teotihuacana. Más específicamente, se ha propuesto que fue la residencia de los principales sacerdotes de Teotihuacán.

El palacio de Quetzalpapálotl se localiza en el ángulo suroeste de la plaza de la Luna, detrás de la estructura 5 de este conjunto. Para acceder a su interior hay que subir una escalinata custodiada por unos jaguares. Desde la plataforma sobre la que se encuentra el edificio es posible descender al patio central del palacio. Este espacio está rodeado por pórticos que enmarcan los accesos a las cámaras interiores del palacio. Las columnas de piedra están talladas profusamente con representaciones de mariposas y plumas de quetzal, de ahí el nombre del palacio.

En el tiempo que estuvo en funciones esta edificación, los relieves en las columnas fueron policromados. Los muros interiores estuvieron decorados con motivos relacionados con el culto a la divinidad del agua. Una de las subestructuras de este edificio es el patio de los Jaguares. Los muros de esta sección están decorados con escenas que representan a jaguares que portan penachos de plumas de quetzal y, frente a ellos, representaciones de caracoles marinos y corazones humanos.

14.18. Pintura mural.

Teotihuacán es una de las ciudades prehispánicas que más pintura mural conserva, importantes ejemplos se pueden encontrar en Tepantitla, Tetitla,

Atetelco, la Ventilla o en el museo de murales prehispánicos Beatriz de la Fuente, nombre de la fundadora del proyecto.



Figura 16. Detalle de los murales del palacio de Atetelco, fechados en la fase Xolalpan (c. 450-650).

En los estudios sobre la pintura mural prehispánica dirigidos por De la Fuente se explica que la interdependencia entre pintura mural y arquitectura es definitiva, pues el orden para la lectura de los muros está condicionado por la disposición que éstos tiene en los espacios arquitectónicos y las escenas las describe básicamente como mitológicas. La pintura Teotihuacana se localiza en el exterior de los edificios en los taludes y los tableros de los basamentos piramidales y en el interior, en los pórticos y en los cuartos y corredores. Según Sonia Lombardo, investigadora de dicho proyecto, las primeras obras pictóricas datan de la fase Micaotli (150-200 d. C.)

14.19. Deidades.

- **Tláloc**: dios de la lluvia y agricultura.
- **Quetzalcóatl**: dios de la sabiduría.
- **Chalchiuhtlicue**: diosa de ríos y mares.
- **Huehuetéotl**: dios del fuego.
- **Tezcatlipoca**: dios del cielo y de la tierra.

14.20. Información turística.

La Zona Arqueológica de Teotihuacán se encuentra dentro del término municipal de San Juan Teotihuacán, Estado de México, algunos kilómetros al oriente de Teotihuacán de Arista, que es la cabecera del municipio. Se encuentra a 45 kilómetros de la Ciudad de México. Es la zona arqueológica que recibe mayor número de visitantes en México, sobre sitios como Chichén Itzá (Yucatán) y Monte Albán (Oaxaca). Normalmente, son los fines de semana los días en que Teotihuacán tiene mayor afluencia de turistas. En el equinoccio de primavera, grupos de creyentes esotéricos acuden a Teotihuacán y otras zonas arqueológicas a *recargar energía*, pues existe la creencia popular de que las pirámides prehispánicas mexicanas son puntos energéticos.

El sitio es administrado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). El conjunto abierto al público cubre una superficie de 2.5 km² y corresponde al Área Central de Monumentos incluida en la zona protegida por decreto del gobierno mexicano en 1988. El horario de visita a la zona arqueológica es de 8:00 a 17:00 horas, y para los museos es de 8:00 a 18:00 horas. La entrada es libre para adultos mayores así como para niños, estudiantes y profesores con identificación escolar.

La oferta gastronómica en la región también es variada. Numerosos restaurantes y fondas ofrecen la cocina tradicional de la cuenca de México. Entre algunos platos representativos que pueden encontrarse en Teotihuacán se encuentran la barbacoa, el conejo al carbón, los mixiotes, el pulque y toda clase de antojitos preparados a base de maíz.

15. MARCO CONTEXTUAL.

La presente investigación se circunscribe en el sector artesanal mexicano, el cual, según información de la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE) realizada por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), en el segundo trimestre de 2008, cerca de 1,800,000 personas mayores de quince años se emplearon en alguna actividad artesanal o relacionada con este rubro, de los cuales 507,368 laboraron como parte de la población ocupada (personas que se dedican de tiempo completo a la actividad) divididos en: 6,573 jefes, supervisores o trabajadores de control en actividades artesanales, de transformación y de reparación y mantenimiento; 377,772 artesanos, trabajadores fabriles y trabajadores en actividades de reparación y mantenimiento; y 116,409 ayudantes y similares en este proceso, entre otros.

En la población sub-ocupada (personas que pueden trabajar más tiempo o sólo dedicarse parcialmente a la actividad) las cantidades fueron 34,696 jefes o supervisores de control; 808,869 artesanos, trabajadores fabriles y trabajadores en actividades de reparación y mantenimiento, y 378,395 ayudantes y similares. Es decir, 1,290,547 empleados del sector artesanal que además buscan otro empleo para satisfacer sus necesidades.

La población ocupada que se dedicó a las labores artesanales durante el tercer trimestre de 2008, clasificados por sexo, corresponden a 141,949 mujeres (28.35%); y 358,805 hombres (71.65%). Las entidades federativas con más trabajadores industriales, artesanos y ayudantes son: Oaxaca (58,398); Guerrero (39,107); Estado de México (34,687); Jalisco (32,504) y Yucatán (29,310).

La mayor parte de la población ocupada en la actividad artesanal tuvo ingresos menores a un salario mínimo. Las entidades federativas que concentran mayor cantidad de trabajadores artesanos y similares en subocupación son: Estado de México (120,348); Tamaulipas (106,722); Jalisco (106,163); Guanajuato (103,760) y Nuevo León (79,020).

En cuanto al rubro de ingresos, 42,366 subocupados no perciben salario; 308,637 ganan menos de un salario mínimo; 393,272 obtienen entre uno y dos; 247,357 tienen como remuneración entre dos y tres; 187,428 de tres a cinco; y 46,007 más de cinco salarios mínimos.

Los datos arrojados en la ENOE muestran claramente la precariedad económica en la que se encontraban en 2008 la mayor parte de los artesanos en México. Y al respecto de la presente investigación, llama especialmente la atención que el Estado de México cuenta con la mayor cantidad de artesanos en subocupación, lo cual es un indicador de que la actividad artesanal ha dejado de ser suficiente para solventar las necesidades básicas de quienes ejercen el oficio.

15.1. EL FONART.

El programa gubernamental que se da a la tarea de solventar las problemáticas actuales del sector artesanal es el *Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías* (FONART), que es un fideicomiso público del Gobierno Federal sectorizado en la Secretaría de Desarrollo Social que surge como una respuesta a la necesidad de promover la actividad artesanal del país y contribuir así a la generación de un mayor ingreso familiar de las artesanas y los artesanos; mediante su desarrollo humano, social y económico. Fue constituido el 28 de mayo de 1974 por mandato del Ejecutivo Federal con el objeto social de fomentar la actividad artesanal en el país.

Actualmente, el FONART apoya la actividad artesanal a través de seis vertientes: Capacitación Integral y Asistencia Técnica, Apoyos a la Producción, Adquisición de Artesanías, Apoyos a la Comercialización, Concursos de Arte Popular y Salud Ocupacional. De esta forma, el FONART intenta contribuir al cumplimiento del Objetivo 4.8 del Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018, en el que se establece como prioridad el desarrollar los sectores estratégicos del país. Al respecto, las acciones de este programa se alinean a la Estrategia 4.8.5 del Plan Nacional de Desarrollo que busca fomentar la economía social.

En el contexto mexicano, el FONART es la institución que se ha encargado de definir la problemática actual del sector artesanal. En agosto de 2010, la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) publicó el “*Diagnóstico de la capacidad de los artesanos en pobreza para generar ingresos sostenibles*”, en cumplimiento del Artículo 7 del Reglamento de la Ley General de Desarrollo Social (LGDS) y a los Lineamientos generales para la elaboración de diagnósticos, emitidos por la Secretaría de Desarrollo Social²⁶.

En la perspectiva del FONART, dicho diagnóstico identificó las dificultades para generar ingresos sostenibles que enfrentan los artesanos en pobreza, así como las causas y efectos de esta problemática. Adicionalmente, en el documento se argumenta que la desarticulación del mercado de artesanías, el uso no sustentable de recursos naturales y la poca valoración del trabajo artesanal ocasiona una baja rentabilidad de la actividad artesanal. A su vez, los bajos niveles de ingreso repercuten en las condiciones de vida de los artesanos, por ejemplo en sus condiciones de salud, en la disminución o pérdida de patrimonio y en el deterioro de las materias primas que utilizan (SEDESOL, 2011).

15.2. Problema que busca atender el FONART.

El Diagnóstico subraya que la mayoría de los artesanos en México viven en lugares en donde no existen las condiciones para generar ingresos sostenibles mediante la producción de artesanía. Se discute el alcance de la contribución social de los artesanos y se valora la actividad artesanal, “más allá de percibir el oficio del artesano como una actividad económica, la producción artesanal representa un componente importante del patrimonio cultural inmaterial de un pueblo. La UNESCO sostiene que la importancia de esta producción no radica

²⁶ Los Lineamientos fueron publicados en el Diario Oficial de la Federación el 7 de mayo de 2009, éstos establecen que los Diagnósticos de los Programas de Desarrollo Social sean elaborados por la Dirección General de Análisis y Prospectiva (DGAP), o bien por las Unidades Responsables previa autorización de la primera. En este caso, el diagnóstico fue producto de la colaboración del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías y la Subsecretaría de Prospectiva, Planeación y Evaluación, y fue coordinado por la DGAP.

en los productos artesanales por sí mismos, sino en la preservación de las competencias y los conocimientos que permiten su creación”²⁷.

Se identifica el problema central que busca atender el FONART como la falta de mecanismos que permitan a los artesanos en pobreza generar ingresos sostenibles y romper con el ciclo de transmisión intergeneracional de la pobreza (SEDESOL, 2011). De acuerdo con el diagnóstico, las causas principales del problema son: 1) dificultades para generar proyectos rentables, 2) la desarticulación de mercados, 3) uso de recursos naturales de forma no sustentable y 4) la baja valoración del trabajo artesanal y sus productos. Mientras que los efectos más importantes del problema son: 1) pérdida del oficio de artesano, 2) deterioro de las condiciones de salud, 3) disminución o pérdida del patrimonio, 4) deterioro de los recursos naturales y 5) la transmisión intergeneracional de la pobreza.

15.3. Población potencial establecida por el FONART.

La población potencial de FONART, es decir, el conjunto de personas que presenta el problema central que el programa atiende, se definió en el Diagnóstico como sigue:

“La población potencial del FONART es el conjunto de artesanos que viven en situación de pobreza de patrimonio”²⁸.

En el Diagnóstico, la fuente de información fue la Encuesta Nacional de Ingresos y Gastos de los Hogares (ENIGH) 2008. Para determinar la magnitud de la población potencial del Programa se identificó a los encuestados que declararon

²⁷ Diagnóstico de la capacidad de los artesanos para generar ingresos sostenibles, FONART, 2010, Pág. 3. El documento se encuentra disponible en la dirección electrónica www.fonart.gob.mx. Fecha de consulta: Noviembre de 2014.

²⁸ El diagnóstico define a la pobreza patrimonial como la insuficiencia del ingreso disponible para adquirir la canasta alimentaria, así como para realizar los gastos necesarios en salud, vestido, vivienda, transporte y educación, aún cuando la totalidad del ingreso del hogar fuera utilizado exclusivamente para la adquisición de estos bienes y servicios.

ser artesanos, y éstos fueron clasificados como pobres y no pobres de acuerdo al criterio de pobreza patrimonial. La identificación de las personas que se dedican a la actividad artesanal se realizó con la Clasificación Mexicana de Ocupaciones (CMO).²⁹ Se consideró que una persona puede ser identificada como artesano si la ocupación que reportaba en la ENIGH 2008 era alguna de las que se encuentran listadas en el siguiente cuadro:

Ocupación artesanal	
1	Artesanos y confeccionadores de productos de tela, cuero, piel y similares (excepto prendas de vestir).
2	Artesanos y trabajadores fabriles en la elaboración de productos de papel y cartón.
3	Artesanos y trabajadores fabriles en la elaboración de productos de bejuco, vara, palma, carrizo y mimbre, excepto madera.
4	Alfareros y trabajadores ceramistas.
5	Preparadores de fibras e hilanderos
6	Tejedores de fibras.
7	Joyereros, orfebres, plateros, latoneros y cobreros.
8	Trabajadores en la elaboración de productos de hueso, concha, coral y similares.
9	Bordadores y deshiladores a mano.
10	Peleteros, cortadores, curtidores y pintores de cuero, piel y similares.

Tabla 5. Ocupaciones artesanales en la CMO, 2008.

La riqueza de la información en la ENIGH le permitió a SEDESOL caracterizar las condiciones socioeconómicas en las que vivía la población potencial del FONART en 2008, la cual se ubicaba mayoritariamente en localidades rurales menores de 15 mil habitantes (69.6%), mientras que sólo 30% habitaba en zonas urbanas³⁰.

²⁹ La Clasificación Mexicana de Ocupaciones (CMO) es un ordenamiento de ocupaciones principales en función de la división técnica del trabajo. El clasificador incluye tres criterios: 1) división técnica del trabajo, 2) nivel de calificación de las ocupaciones y tareas y 3) la utilización de instrumentos, herramientas y/o materias primas similares para el desempeño de las funciones de cada ocupación.

³⁰ El corte de rural-urbano con base en 15 mil habitantes responde al hecho de que, en la medición de la pobreza por ingresos, el CONEVAL usa este criterio.

En cuanto a la ubicación geográfica de los artesanos en pobreza, se identificó con base en la división del país en regiones realizada por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) que: los artesanos se encontraban principalmente en la Región 2, es decir en los estados de Campeche, Hidalgo, Puebla, San Luis Potosí, Tabasco y Veracruz³¹, donde residía 40.3 por ciento del total; seguido por la Región 1 que comprende los estados de Chiapas, Guerrero y Oaxaca, con 22 por ciento. En lo que se refiere a la actividad principal de los artesanos en la población potencial, 61.9% de estos se agrupaban en 3 actividades: bordadores y deshiladores a mano (29.3%); alfareros y trabajadores ceramistas (16.5%); y tejedores de fibras (16.1%). Otras características relevantes de los artesanos en pobreza patrimonial eran las siguientes:

- 66.4% eran mujeres.
- 44.1% hablaban alguna lengua indígena.
- 89.9% estudió hasta secundaria o tiene un nivel inferior de educación.
- 4% cuenta con estudios profesionales.
- 18.3% de las viviendas que habitaban los artesanos en pobreza tenían piso de tierra.
- 14.8% de sus viviendas no disponen de agua
- 1.9% no cuenta con agua ni energía eléctrica.

Por otra parte, es importante hacer el siguiente señalamiento: en el Diagnóstico se utilizó la CMO para identificar a los artesanos, con información de la ENIGH 2008. Sin embargo, en la ENIGH 2010 el INEGI introdujo la nueva Clasificación Única de Ocupaciones (CUO)³², la cual presenta una desagregación de

³¹ El INEGI divide al país en 7 regiones geográficas: (1) Chiapas, Guerrero, Oaxaca; (2) Campeche, Hidalgo, Puebla, San Luis Potosí, Tabasco, Veracruz; (3) Durango, Guanajuato, Michoacán, Tlaxcala, Zacatecas; (4) Colima, México, Morelos, Nayarit, Querétaro, Quintana Roo, Sinaloa, Yucatán; (5) Baja California, Baja California Sur, Chihuahua, Sonora, Tamaulipas; (6) Aguascalientes, Coahuila, Jalisco, Nuevo León; y (7) Distrito Federal.

³² En 2008, el Comité Técnico Sectorial de Estadísticas del Trabajo y Previsión Social acordó elaborar la CUO con el objetivo de generar información que refleje la estructura ocupacional del país y comparable con otros sistemas de clasificación internacional. Además, en 2010 INEGI decidió utilizar la CUO con el fin de superar las dificultades que surgían debido a la existencia de diferentes instrumentos de clasificación de las ocupaciones.

ocupaciones más detallada que la de la CMO, por lo que es posible identificar actividades artesanales no incluidas en la CMO. Considerando el cambio en la clasificación de ocupaciones, el FONART realizó una valoración de la CUO y seleccionó 21 actividades que permiten identificar a los artesanos.

Ocupación artesanal	
1	Supervisores de artesanos y trabajadores en el tratamiento y elaboración de productos de metal.
2	Moldeadores, torneros y troqueladores.
3	Joyereros, orfebres, plateros y pulidores de metal.
4	Supervisores de artesanos y trabajadores en la elaboración de productos de madera, papel, textiles, de cuero y piel.
5	Carpinteros, ebanistas y cepilladores en la elaboración de productos de madera.
6	Pintores y barnizadores de madera.
7	Artesanos de productos de bejuco, vara, palma, carrizo y mimbre.
8	Artesanos y trabajadores en la elaboración de productos de papel y cartón.
9	Trabajadores en la preparación de fibras e hilados.
10	Tejedores de fibras.
11	Artesanos y confeccionadores de productos textiles.
12	Bordadores y deshiladores.
13	Patronistas de productos textiles.
14	Tapiceros.
15	Peleteros, cortadores, curtidores y teñidores de cuero, piel y similares.
16	Zapateros artesanales.
17	Supervisores de artesanos y trabajadores en la elaboración de productos de cerámica, vidrio, azulejo y similares.
18	Alfareros y trabajadores ceramistas.
19	Trabajadores de vidrio y similares.
20	Trabajadores en la elaboración de productos de hueso, concha, coral y similares.
21	Otros trabajadores artesanales no clasificados anteriormente.

Tabla 6. Ocupaciones artesanales en la CUO, 2010.

El cambio de clasificación tiene un efecto importante en la estimación de la población potencial. La CUO es un clasificador de ocupaciones que se basa en criterios de empleo, ocupación y competencia, en consecuencia la clasificación de artesanos en base a la CUO puede considerarse más exacta y traer como consecuencia crecimiento en el volumen estimado de artesanos en el país.

El 16 de junio de 2010 el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social emitió los Lineamientos y criterios generales para la definición, identificación y medición de la pobreza. En el artículo 9 de dichos Lineamientos se establece que las dependencias y entidades deberán identificar a las personas o grupos de personas en situación de pobreza mediante la selección de alguno de los siguientes criterios, o una combinación de los mismos:

- I. Criterios asociados al bienestar económico.
- II. Criterios asociados a las carencias sociales.
- III. Criterios asociados al contexto territorial.

En el artículo 10, los Lineamientos señalan que las dependencias y entidades deberán elegir para cada uno de los diferentes programas de desarrollo social el método de identificación de las personas o grupos de personas en situación de pobreza que guarde mayor consistencia con los objetivos, propósitos y acciones del mismo.

Tomando en cuenta que el objetivo del FONART es mejorar la condición productiva de los artesanos en pobreza y de esta manera contribuir al incremento del ingreso familiar, entonces la definición de la población que tiene la necesidad atendida por el Programa debe vincularse a los criterios que se utilizan para evaluar el bienestar económico de la población. Por ello, la definición de la población potencial de FONART se adapta de la siguiente manera:

“La población potencial del FONART es el conjunto de artesanos cuyo ingreso es inferior a la Línea de Bienestar”³³.

El cambio en la definición de la población potencial implica que la línea de referencia para identificar a los artesanos pobres, es decir la líneas de pobreza patrimonial, cede su lugar a la denominada Línea de Bienestar, cuyo valor en agosto de 2010, el mes de referencia para la medición oficial de la pobreza, fue de \$2,114 en el ámbito urbano y \$1,329 en el rural³⁴.

La base de datos utilizada para incorporar el criterio de bienestar económico es el Módulo de Condiciones Socioeconómicas de la ENIGH (MCS-ENIGH) de 2010. El diseño de esta encuesta permite obtener indicadores representativos a nivel nacional, en los ámbitos rural y urbano, así como a nivel estatal.

Con base en las 21 ocupaciones artesanales derivadas de la CUO, se identificó que en México hay 963,768 artesanos, de los cuales 565,861 tienen un ingreso per cápita inferior a la Línea de Bienestar y, por ende, integran la población potencial del FONART.

En el siguiente cuadro se observa que los artesanos dentro de la población potencial se desempeñan principalmente como carpinteros, ebanistas y cepilladores en la elaboración de productos de madera (30.2%); artesanos de productos de bejuco, vara, palma, carrizo y mimbre, excepto madera (10.6%); bordadores y deshiladores (9.7%); y tejedores de fibras (9.6%).

³³ El CONEVAL define la Línea de Bienestar como el valor monetario de una canasta alimentaria y no alimentaria de consumo básico, y se expresa en términos per cápita. El contenido de la canasta alimentaria y no alimentaria se puede consultar en www.coneval.gob.mx.

³⁴ Bajo la metodología de la medición multidimensional de la pobreza, el umbral que toma el CONEVAL para diferenciar el ámbito urbano del rural es 2,500 habitantes.

Ocupación artesanal	Total de artesanos	Población potencial
Supervisores de artesanos y trabajadores en el tratamiento y elaboración de productos de metal.	41,798	24,874
Moldeadores, torneros y troqueladores.	67,780	59,360
Joyereros, orfebres, plateros y pulidores de metal.	59,160	42,292
Supervisores de artesanos y trabajadores en la elaboración de productos de madera, papel, textiles, de cuero y piel.	16,199	8,883
Carpinteros, ebanistas y cepilladores en la elaboración de productos de madera.	73,393	53,520
Pintores y barnizadores de madera.	301,303	171,121
Artesanos de productos de bejuco, vara, palma, carrizo y mimbre.	28,755	12,456
Artesanos y trabajadores en la elaboración de productos de papel y cartón.	47,657	17,114
Trabajadores en la preparación de fibras e hilados.	51,283	29,305
Tejedores de fibras.	1,151	212
Artesanos y confeccionadores de productos textiles.	18,298	5,559
Bordadores y deshiladores.	25,591	13,392
Patronistas de productos textiles.	11,455	1,815
Tapiceros.	1,763	254
Peleteros, cortadores, curtidores y teñidores de cuero, piel y similares.	21,568	5,236
Zapateros artesanales.	32,211	11,735
Supervisores de artesanos y trabajadores en la elaboración de productos de cerámica, vidrio, azulejo y similares.	66,678	54,054
Alfareros y trabajadores ceramistas.	24,318	12,026
Trabajadores de vidrio y similares.	129	0
Trabajadores en la elaboración de productos de hueso, concha, coral y similares.	11,881	7,991
Otros trabajadores artesanales no clasificados anteriormente.	61,397	34,662
Total	963,768	565,861

Tabla 7. Población potencial, MCS-ENIGH 2010.

Adicionalmente, la desagregación geográfica a nivel de entidad federativa del MCS permite identificar que en 2010 la población potencial se concentró principalmente en Guerrero (13.0%), en el Estado de México (11.2%), Oaxaca (8.2%) y Puebla (8.0%).

Los documentos oficiales de SEDESOL y FONART no especifican claramente si el objetivo es atender a los 565,861 artesanos del país que son susceptibles a entrar en el programa. Lo que sí se afirma es que “el Diagnóstico como documento que identifica el problema que justifica la intervención pública a través del FONART, así como sus principales causas y efectos; y la definición de la población que tiene el problema o necesidad será revisado al menos cada dos años, y en su caso, actualizado”³⁵. Sin embargo, para noviembre de 2014 aún no se encuentra publicada ninguna actualización de este tipo, exceptuando que desde 2011, un año después de crear la Clasificación Única de Ocupaciones (CUO), ésta cambió de nombre a Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones (SINCO), sin que ello afectara los resultados o la metodología aplicada a los estudios referidos anteriormente.

Por otra parte, se afirma que la actualización de la cuantificación de las poblaciones está en función de la disponibilidad de información. En el caso del FONART, la fuente de información de la población potencial es la ENIGH. El levantamiento de la ENIGH supuestamente se realiza cada dos años entre agosto y noviembre y los resultados se dan a conocer a mediados del año siguiente. Una vez que la información estadística se encuentra disponible, FONART afirma que se contará con la actualización 6 meses después. Sin embargo en noviembre de 2015 aún no está disponible ninguna actualización.

³⁵ “Nota sobre población potencial y población objetivo”, SEDESOL-FONART, 2011. El documento se encuentra disponible en www.sedesol.org.mx. Fecha de consulta: Noviembre de 2014.

16. MARCO CONCEPTUAL.

Con el fin de entender mejor el aspecto socioeconómico y cultural de la investigación, es necesario conocer las palabras claves y su significado para tener una mejor comprensión del contexto en el que se desarrolla la investigación.

16.1. Diferencia entre Artesanía y Manualidad, del FONART.

Para la definición de *artesanía*, se recurre precisamente a la definición que maneja el FONART, ya que como programa oficial federal se han dado a la tarea, además de definirla, de diferenciarla de lo que es una *manualidad*. Para efectos de lo anterior, han creado el *Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad*³⁶.

En dicho manual, se menciona que el objetivo de su creación fue elaborar propuestas temáticas que coadyuvaran al análisis y comprensión del contexto en el sector artesanal, por lo que en los temas consideraron importante exponer la creciente importancia de distinguir entre una artesanía y una manualidad. De acuerdo con argumentos de FONART, al asistir a ferias y exposiciones patrocinadas por entidades públicas se manifestaba la ambigüedad de apoyar ambos tipos de trabajo con el término *artesanía* como si fueran equivalentes; de esta forma detectaron que la irrupción de las manualidades creó confusión y mermó los escasos presupuestos de apoyo al sector, los cuales buscaban apoyar fundamentalmente a los *artesanos tradicionales*. Con tal argumento queda claro que la artesanía, para el FONART, está inmersa en el plano de *lo tradicional*, y que es principalmente con fines presupuestales que se hizo la diferenciación.

³⁶ El manual de diferenciación entre artesanía y manualidad fue publicado en julio de 2009 y mantiene sus lineamientos hasta la fecha de consulta (noviembre de 2014), se encuentra disponible en la página web del FONART www.fonart.gob.mx.

16.1.1. Artesanía.

Artesanía “es un objeto o producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos, auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas. La materia prima básica transformada generalmente es obtenida en la región donde habita el artesano. El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite al artesano crear diferentes objetos de variada calidad y maestría, imprimiéndoles, además, valores simbólicos e ideológicos de la cultura local. La artesanía se crea como producto duradero o efímero, y su función original está determinada en el nivel social y cultural; en este sentido, puede destinarse para el uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario, o bien, como implemento de trabajo. En la actualidad, la producción de artesanía se encamina cada vez más hacia la comercialización. La apropiación y dominio de las materias primas nativas hace que los productos artesanales tengan una identidad comunitaria o regional muy propia, misma que permite crear una línea de productos con formas y diseños decorativos particulares que los distingue de otros”³⁷.

16.1.2. Manualidad.

“Debe entenderse como aquel objeto o producto que es el resultado de un proceso de transformación manual o semi-industrializado, a partir de una materia prima procesada o pre-fabricada. Tanto las técnicas como la misma actividad, no tienen una identidad de tradición cultural comunitaria y se pierden en el tiempo, tornándose en una labor temporal marcada por las modas y practicada a nivel individual o familiar. La creatividad en las manualidades alcanza importantes valores estéticos en el dominio de la transformación técnica y la ornamentación, pero estos adolecen de valores simbólicos e ideológicos de la sociedad que los crea. La calidad de las manualidades es tan variable como la de las artesanías: existen desde productos muy sencillos hasta muy elaborados en cuanto a

³⁷ Definición creada por el Grupo Impulsor de Artesanía y Manualidad, conformado por: Antrop. Marta Turok, Antrop. Luz Elena Arroyo, Antrop. Arturo Gómez, Arq. Nelly Hernández, y Arq. René Carrillo. Tomada del Manual de diferenciación de artesanía y manualidad, FONART, 2009.

formas, diseños y decoraciones. Contraria a la tradición artesanal, las manualidades se rigen en los tiempos presentes y tienden a la estandarización de su producción con los fenómenos de la globalización y la cultura de masas³⁸.

16.2. Artesano.

Aunque la siguiente definición ya ha sido citada con anterioridad, es relevante colocarla como referencia en este apartado:

“Un artesano es una persona que realiza labores de artesanía. Contrariamente a los comerciantes, no se dedica a la reventa de artículos sino que los hace él mismo o les agrega algún valor. Los artesanos se caracterizan por usar materiales típicos de su zona de origen para fabricar sus productos, cada una con materiales diferentes y que identifican el entorno de cada exponente” (Martínez, 1978).

16.3. Obsidiana.

La obsidiana, llamada a veces vidrio volcánico, es una roca ígnea volcánica perteneciente al grupo de los silicatos. Su composición es parecida al granito y la riolita (Martínez, 1978).

16.4. Taller.

En el caso específico de los artesanos de obsidiana de Teotihuacán, el taller artesanal se identifica predominantemente por su integración familiar y división del trabajo. Lo dirige el *Maestro Artesano* que es quien ya tiene el conocimiento pleno de las técnicas y diseños de la artesanía según su especialidad y dispone de la conservación y cambios en los diseños. Actualmente los talleres de artesanos cuentan con maquinaria cuya clase y calidad depende de su nivel socioeconómico.

³⁸ Idem.

16.5. Herramienta.

Es un objeto elaborado a fin de facilitar la realización de una tarea mecánica que requiere de una aplicación correcta de energía. El término herramienta, en sentido estricto, se emplea para referirse a utensilios resistentes (hechos de hierro, como sugiere la etimología), útiles para realizar trabajos mecánicos que requieren la aplicación de una cierta fuerza física (Quintanilla, Ron, 1997). Para los artesanos de Teotihuacán se trata de la maquinaria y sus componentes, que emplean para el trabajo y transformación de la obsidiana.

17. ANÁLISIS PRELIMINAR DE RESULTADOS.

17.1. Hallazgos no esperados en el proceso de investigación.

Con el fin de ampliar el panorama de la investigación de campo, resulta pertinente hacer mención de algunos datos alternos obtenidos durante el proceso de investigación de campo, los cuales no se tenían contemplados con anterioridad pero resaltan de manera sustancial la situación que existe en la actualidad en el contexto artesanal de Teotihuacán.

1. En la zona de estudio existen pequeñas tiendas de artesanías ubicadas tanto en la zona arqueológica como en las seis comunidades de estudio. Durante el proceso de investigación de campo fue común asumir que esas tiendas pertenecen a artesanos; sin embargo, al intentar acceder a entrevistas o datos en esos lugares, se encontró que se trata de revendedores, que se encuentran registrados en el padrón artesanal pero no son artesanos. El anterior dato resalta la importancia de haber realizado la investigación con núcleos familiares, pero también realza el problema de desaparición del oficio, en el que la reventa tiene un papel determinante.

Por otra parte, no se puede afirmar que el resto de artesanos del padrón sean intermediarios por el simple hecho de no estar organizados en familia, pero el fenómeno encontrado es llamativo. Desafortunadamente este punto no es objeto de estudio en la presente investigación, por lo que no se pudo establecer un promedio o número de *pseudoartesanos* registrados en el padrón.

2. El total de la muestra entrevistada son artesanos que trabajan a nivel familiar, que sí son artesanos en realidad y que cuentan con un taller propio, los cuales venden su producto en el mismo taller, buscan clientes de forma independiente, y todos venden su producto a intermediarios por diversas causas. No se ubicó a ningún grupo familiar de artesanos que además

contara con un espacio dedicado exclusivamente a la comercialización de sus artesanías.

3. Respecto la colonia de la Purificación: se tenían registrados nueve artesanos organizados en tres familias, pero durante el trabajo de campo no se pudo contactar a ninguna por las siguientes razones: una familia se dedica ahora al campo, vendieron la maquinaria a otros artesanos y abandonaron por completo el oficio artesanal debido a las bajas ventas y tiempos de producción, además de que indicaron que los dos hijos prefirieron dedicarse a otros oficios; otra emigró del lugar, los vecinos refieren que esto ocurrió en el año 2014 pero desconocen el lugar de destino; y la tercer familia simplemente no se localizó, en el lugar donde vivían ahora habita otra familia pero indicaron no saber nada de ningún artesano. Estos datos refieren una pérdida del oficio en esta colonia, ya que además al recorrer el lugar no se pudo encontrar algún otro taller de artesanías.

4. Al respecto de Artesanías Poncho y Artesanías Itz-Yollotzin: Durante la realización de entrevistas algunos artesanos dieron referencias de otros grupos de la zona de estudio, mediante las cuales se tuvo la oportunidad de entrevistar al artesano Víctor Muñoz Torres (referido en los indicadores que se analizaron), quien en lo referente a la variable de transmisión de conocimiento afirmó tener dos hijos en la siguiente situación:

“Mis hijos tienen tiendas al servicio del turismo nacional e internacional, ellos dirigen, saben pero no las hacen, porque la actividad de una tienda en exposición y venta requiere de mucha atención, tanto administrativa como relaciones comerciales o turísticas, entonces no pueden estar todo el día ahí trabajando.”

Se menciona este testimonio y situación en particular dentro de este apartado porque con estos datos se encontró que los hijos mencionados son Alfonso Martínez, dueño de Artesanías Poncho, y Hugo Martínez, dueño de Artesanías Itz-Yollotzin, quienes no son artesanos, sino empresarios que se

han dedicado a vender las artesanías de obsidiana de la zona en sus respectivas tiendas, y ninguno de ellos se encuentra dentro del padrón artesanal.

Teniendo el referente anterior, durante la investigación se encontró lo siguiente:

- a) Los artesanos de esas empresas no son asociados, son empleados.
- b) Por lo tanto, tampoco se trata de grupos familiares.
- c) Los artesanos que ahí laboran perciben un pago por las artesanías que realizan, el cual es sumamente bajo. Por ejemplo: una artesanía de tamaño pequeño que en la tienda se oferta en 300 pesos, al artesano se la pagan a 30 pesos. Bajo este esquema es como funcionan ambos lugares.
- d) Estos empresarios también compran artesanías en los talleres de las comunidades para después ofrecerlas en sus tiendas.

El último punto se comprobó con los testimonios de los grupos familiares de artesanos de las comunidades:

“Digamos que yo mando a artesanías poncho un producto, y ahí me lo pagan a 25 ó 30 pesos, y me van a decir ‘cuántas traes, sí te los voy a pagar, háganle una nota’, y me van a dar mi nota y me van a decir ‘no sea mala, véngase el miércoles para que le pague’, vas el miércoles y te dicen ‘oiga no leyó en la nota las letras chiquitas que los miércoles no se hacen pagos, véngase el jueves o el viernes’, y así me van a ir pagando mi producto, entonces los artesanos no van a querer comer hasta el sábado o hasta el día que quieran pagarme mi nota, ellos van a decir ‘yo tengo mis necesidades y mejor le busco por otro lado’, pero usted se acerca y ve un buen producto en su tienda y está etiquetado en un costo diez veces mayor y sí te lo pagan pero con peros y después de muchas vueltas. Muchas de nuestras piezas iban para allá, le digo que aquí nos piden ellos por ejemplo un grabado y lo quieren en minutos. Y a lo mejor es nuestra propia necesidad, hemos caído en ese juego” (entrevista con Luciana García).

“La situación es muy delicada, hay unos focos que se están prendiendo en amarillo, en el área de Teotihuacán existen dos monopolios que te compran el producto al precio que quieren y te lo pagan a las vueltas que se pueda, artesanías poncho e itz-yollotzin, entonces eso pone en riesgo lo que por herencia nos dejan nuestros naturales porque por ejemplo, es cierto lo que dicen los compañeros, ya mis hijos ya no quieren ser artesanos, yo tengo cuatro cinco hijos, tres de ellos están estudiando la universidad, uno está en preparatoria y otro está en diseño gráfico, más sin en cambio no quieren verse como uno limosneando el dinero en las tiendas grandes, porque te pagan cuando quieren al precio que quieren” (entrevista con Juan Santillán).

Algunos testimonios incluso resaltan el hecho de que por la desconfianza que han generado estas tiendas no quisieran hacer asociaciones:

“Aquí hay una tienda que se llama Alfonso, artesanías poncho y se ha aprovechado mucho, es una persona muy ambiciosa, o sea no es malo pero a sus trabajadores los trata mal, a mí alguna vez me compró, vino y yo no lo conocía, pero vino con un amigo mío y me pidió que le hiciera unas piezas, le dije que sí, y me dice ‘pero sabes qué? no traigo todo el dinero, luego te traigo lo demás’, le dije que sí, pero me confié porque venía con mi amigo, entonces pasaron días y cuando me encuentro a mi amigo le pregunto por él y ya fui a su tienda a cobrarle y a reclamarle porque me engañó, y después vino como otras dos veces y fue lo mismo, y una vez hasta me regresó las piezas con pretextos, y entonces así fue con él. Y entonces ese ha sido el problema, ya está muy desgastada la confianza, y entonces no se puede hacer asociaciones así.” (Entrevista con Pedro Alejandro de la Torre).

“Hay lugares como artesanías Poncho, que te detienen la mercancía y te traen como abonero, te pagan lo que quieren y mucha gente tiene la necesidad de ir a rematar y él es lo que aprovecha y no paga, ahora si le vende uno dos mil tres mil pesos, te va dando de a cien cada semana. Y luego imagínese así en asociación, pues no. Yo un tiempo le vendía porque me pagaba junto pero ya después ya no porque paga de a poquito o no paga.” (Entrevista con Gabriel Disciplina)

Al respecto de esta información cabe señalar que a los artesanos entrevistados no se les mencionó, ni se les preguntó por las tiendas citadas, sino que ellos mismos lo mencionan como parte de la problemática que

desde su punto de vista existe en la zona. 35 artesanos vertieron un comentario de esta índole en su descripción de la problemática que viven actualmente.

Independientemente de los testimonios acerca de Artesanías Poncho e Itz-Yollotzin, este hallazgo en la investigación conduce a algunas consideraciones previas sobre la situación de los artesanos en Teotihuacán:

- Considerando que los artesanos de esas tiendas son empleados, y su situación dentro de ellas, entonces se concluye que no hay artesanos en Teotihuacán que hayan logrado un avance sustancial en su oficio a nivel empresarial. Cada grupo familiar busca la forma de comercializar sus productos y, en la actualidad, aquellos trabajan como artesanos pero dentro de una empresa que revende su producto.
- La situación artesanal en la zona de estudio es más compleja de lo que se consideró al inicio. Las grandes tiendas, lejos de promover el desarrollo de los artesanos, contribuyen al mantenimiento de su situación precaria.
- Las prácticas de comercialización de estas empresas en la zona han contribuido a acrecentar la desconfianza en el ámbito asociativo, por lo que los artesanos consideran en general que, desde su perspectiva, es mejor trabajar únicamente dentro de sus núcleos familiares.

Tomando en cuenta estas referencias, se procede ahora a una interpretación previa de resultados.

17.2. Datos socioeconómicos.

Como ya se explicó con anterioridad, la unidad de análisis está compuesta por grupos familiares de artesanos que trabajan la obsidiana en las diferentes comunidades del municipio de Teotihuacán de Arista, los cuales representan un total de 117 artesanos inscritos en el padrón artesanal; de este universo ubicado, se procedió a realizar las entrevistas por núcleos familiares, logrando el alcance que se muestra en el siguiente cuadro.

Colonia	No. de artesanos por colonia	No. de artesanos organizados en familia	No. de familias por colonia	No. de familias entrevistadas	No. de artesanos entrevistados
San Francisco Mazapa	133	62	13	9	27
Santa María Coatlán	33	16	7	5	12
San Sebastián Xolalpa	33	14	3	2	7
Purificación	18	9	3	0	0
Maquixco	20	11	3	1	3
Evangelista	6	5	2	1	2
Total	243	117	31	18	51

Tabla 8. Tamaño de la muestra de artesanos y familias de artesanos por colonia.

Los grupos familiares de artesanos que fueron entrevistados se eligieron de tal manera que no estuvieran compuestos por artesanos que hubiesen sido entrevistados en la fase previa al trabajo de campo. Se tomó en cuenta ese criterio porque para el planteamiento del problema ya se contaba con testimonios y entrevistas informales con el objetivo de delimitar el contexto a estudiar.

De esa forma, desde el punto de vista familiar, se entrevistó al 54.8% de las familias que actualmente conservan el oficio de artesano como actividad económica primara; mientras que, tomando en cuenta el número de artesanos dentro de esas familias, se entrevistó al 43.5% de los artesanos que se

encuentran organizados a nivel familiar. Se trata pues de un alcance considerable el que conforma el universo para el estudio de las variables y la consecución de objetivos de la investigación.

Se entrevistó a 45 artesanos y 6 artesanas, entre quienes el promedio de edad es de 50 años; siendo el artesano de mayor edad de 84 años y la de menor edad de 22 años. Sin embargo, los datos de escolaridad promedio cambian al estratificarlos por edades como se muestran en la siguiente tabla.

Rango de edad	20 a 29	30 a 39	40 a 49	50 a 59	60 a 69	70 a 79	80 a 89
No. de artesanos	6	6	6	22	4	6	1
Escolaridad promedio	Licenciatura	Primaria	Primaria	Primaria	Primaria	Primaria	Primaria

Tabla 9. Número de artesanos y escolaridad promedio por estratos de edad.

Solamente existen seis artesanos jóvenes de menos de 30 años de edad; si se amplía la consideración a 39 años, se puede observar que solamente 12 artesanos se ubican en este rango de edad, contra 39 artesanos de 40 a 84 años. Por otra parte, el promedio general de escolaridad es de nivel primaria, lo cual cambia en el rango de edad más joven, ya que ahí se encuentran localizados cinco artesanos con grado de licenciatura y una con nivel de secundaria.

17.3. Transmisión de conocimiento.

La transmisión de conocimiento dentro de los grupos familiares de artesanos actualmente se da en un plano diferente al que se tenía considerado al iniciar la investigación de campo. Los reactivos marcados en este apartado, así como las entrevistas a profundidad, arrojan datos que contradicen el supuesto de que el conocimiento ha sido transmitido de forma generacional, de padres a hijos, a partir de 1920, cuando Manuel Gamio inicia con el proyecto de la escuela de artes y oficios.

	No. de artesanos
Padre	6
Hermano	6
Tío	1
Suegro	1
Esposo	4
Dueño de taller u otro artesano no familiar	33
Total	51

Tabla 10. Referencia a “persona que le enseñó el oficio”.

Entre los seis artesanos que indicaron haber aprendido el oficio de su padre se encuentran los cinco que tienen estudios de licenciatura. En el caso particular de las seis mujeres artesanas, cuatro aprendieron el oficio artesanal porque su esposo ha trabajado en ello desde muy joven, por lo que al momento de casarse aprendieron el oficio y lo asumieron como parte del modo de vida de la familia, como Luciana García, quien en entrevista no duda en asegurar: “No aprendí el oficio de mis padres, fue de mi esposo, quien queda huérfano desde los 7 años, por lo que no aprendió el oficio él tampoco de sus padres, sino que comenzó en esto por necesidad, y pues yo me convertí en artesana por él”; por su parte, Sonia Disciplina, de apenas 22 años de edad, señala: “aprendí el oficio de mi papá y ese fue el motivo por el que estudié la licenciatura en Artes Visuales”, mientras que la última es cuñada de Sonia, quien aprendió el oficio de su suegro, el artesano Gabriel Disciplina.

Los 33 artesanos que indicaron aprender el oficio de algún dueño de taller u otro artesano no familiar, y que representan el 64% de la muestra, se encuentran ubicados entre los 42 artesanos que afirmaron iniciarse en este oficio por necesidad, buscando trabajo en los talleres que ya se encontraban establecidos en ese momento particular de sus vidas. Los testimonios de algunos jefes de taller al respecto de este tema amplían el panorama:

“Cuando llegué no me querían dar trabajo, ahí andaba yo en los talleres y nadie me enseñó, nada más viendo como lo hacían porque nadie me quería enseñar para que no hubiera competencia, aprendí viendo cómo le hacían, y después que fui

aprendiendo ya me dieron trabajo y me terminó de enseñar el dueño del taller en el que andaba yo metido” (entrevista con Gabriel Disciplina).

“La necesidad nos lleva a elaborar esto ya que yo quedo huérfano de padre a los 7 años, vivía en San Martín, llego a Santa María y pues la necesidad nos hace buscar en que trabajar para llevar sustento a la casa ya que soy el mayor de cuatro hermanos, escucho que hay talleres donde se podía trabajar y yo llego a un taller y pido trabajo, estudiaba, me levantaba a las cinco de la mañana, salía a las dos, comía y me iba al taller, estaba ahí hasta las ocho de la noche. Fue muy duro, a esa edad cualquier trabajo aparte de las responsabilidades familiares es duro” (entrevista con Juan Santillán)

“Empecé a los 10 años, un dueño de un taller de aquí me enseñó, inicié puliendo, en los discos de cartón y lija y se les va dando brillo a las piezas, porque son procesos, pero lo aprendí gracias a una persona que no era de mi familia, por aquel entonces las familias eran más abiertas a trabajar con gente de fuera pero era también porque había más trabajo, mucha más demanda, ahora es diferente, y pues empiezas por necesidad, para ayudar a la familia” (entrevista con Víctor Muñoz)

“Cuando inicié con esto fue muy difícil porque no teníamos dinero ni para comer, me acerqué a un taller en la colonia Purificación, en donde había varios en esa época y ahí un artesano me enseñó porque me dijo que necesitaba ayuda en el taller” (entrevista con Lino Martínez)

El artesano que indica haber aprendido el oficio de su tío es Pedro De la Torre, de 51 años de edad, quien además es el único artesano que asegura que aprendió el oficio por tradición familiar. Pedro cuenta con orgullo su historia:

Aprendí el oficio de mi familia, llevo 45 años desde que comencé a aprender, me lo enseñó mi tío, mis tíos fueron de los primeros de aquí del pueblo que comenzaron a trabajar la obsidiana y desde esa época para acá ya son 45 años. Yo estudié una carrera, pero al no encontrar trabajo comencé en esto, hace tiempo se vendía más, ahorita lo que nos está afectando mucho es la mercancía china, eso está dando al traste, la gente viene y piensa que son artesanías hechas aquí en Teotihuacán, y no es cierto. Y pues si es una tradición familiar pero por necesidad, en la casa de mi abuela mis tíos tenían un taller, son de los primeros del rumbo. El primer artesano de mi familia se llamaba José Martínez Olvera, mi tío, él ya falleció, después Roberto

Martínez Olvera, Lorenzo Martínez Olvera, Gabino, era una familia. En la familia ya somos menos pero aquí en este taller soy yo solo, y mi taller es para que trabajen cuatro o cinco personas” (entrevista con Pedro Martínez)

Aunque Pedro piensa que es una tradición familiar de igual forma considera que es por necesidad. Llama la atención el hecho de que él es el único artesano que trabaja en su taller y también que afirma que sus primos y tíos decidieron no continuar con el oficio de artesano por las bajas ventas, lo cual es otra muestra del abandono que existe del oficio en núcleos que antaño aseguraban mantenerlo por tradición familiar; además de lo anterior, Pedro también señala que no le enseñó el oficio a su hijo porque no quiso que se dedicara a una actividad “que ya se encuentra en desaparición”.

Se puede observar que la transmisión de conocimiento dentro de los grupos que actualmente conservan el oficio artesanal no fue familiar en su inicio (a excepción de Pedro De la Torre); y que no se trata tampoco de una tradición heredada de padres a hijos como se consideraba al inicio de la investigación, al menos no en los grupos familiares que perviven, por lo que con todos los datos y testimonios de los artesanos, acerca del rubro de transmisión de conocimiento, se percibe un impacto negativo en el aspecto motivacional, ya que se están dejando de lado los procesos de enseñanza del oficio, por lo que ya no se puede hablar de tradición familiar como un fenómeno sociocultural dentro de los grupos de artesanos. Esto se afirma aún más cuando se analizan los siguientes resultados.

	Sí	% de la muestra	No	% de la muestra
Planea enseñar el oficio a hijos u otros familiares.	5	9.8	46	90.2
Considera que el oficio está en riesgo de desaparecer.	45	88.2	6	11.8
Estaría dispuesto a dar capacitación para la permanencia del oficio.	6	11.8	45	88.2

Tabla 11. Resultados de tres reactivos referentes a transmisión de conocimiento.

Como se puede observar, los indicadores de comunicación, enseñanza y tradición son demasiado bajos en la variable de transmisión de conocimiento, ya que existe una marcada tendencia a no enseñar el oficio a sus hijos o algún otro familiar, así como tampoco existe disposición en la mayoría de artesanos para capacitar a más gente que estuviera interesada en dedicarse a crear artesanías de obsidiana. Aunado a lo anterior, desempeñarse en un oficio que al mismo tiempo se considera en riesgo de desaparición es tal vez el indicador más claro de la baja motivación que existe actualmente en el aspecto de transmisión de conocimiento dentro de los grupos de artesanos de Teotihuacán.

17.4. Información cultural prehispánica.

Al encontrarse la zona de estudio en un lugar privilegiado en cuanto a historia y patrimonio cultural mexicano, se vuelve de completa relevancia entender y analizar las formas históricas de herencia cultural que hemos recibido de nuestros antepasados, así como la apropiación que como seres humanos somos capaces de hacer de ellas para crear y manifestar la cultura local. Las artesanías de obsidiana son un producto artístico que, desde sus inicios en tiempos de Manuel Gamio, fueron reproduciendo hallazgos de tiempos prehispánicos (ver *Aspectos de transición cultural* en Marco Teórico) por lo que se convirtieron de inmediato en representaciones nacionales de la identidad cultural local.

En este sentido, la pérdida que se refleja en los resultados de algunos reactivos del cuestionario, así como el contenido de las entrevistas a profundidad, muestran la disminución de dicho contenido en las artesanías que se elaboran actualmente en la zona.

	Sí	%	No	%
Sus artesanías están basadas en figuras prehispánicas.	5	9.8	46	90.2
Conoce deidades o dioses de Teotihuacán.	11	21.6	41	80.4
Es importante conocer historia y cultura de Teotihuacán para elaborar artesanías.	6	11.8	45	88.2

Tabla 12. Resultados de tres reactivos referentes al contenido cultural en las artesanías de obsidiana.

Los cinco artesanos que realizan artesanías basadas en figuras prehispánicas, para quienes de igual manera es importante conocer de historia y cultura, están distribuidos en tres talleres: Víctor Muñoz, Manuel Muñoz, y Reyes Islas, son miembros de un taller, en el que ellos tres conforman la totalidad del mismo; Juan Santillán, que es jefe de un taller familiar donde él y su esposa son los artesanos; y Elpidio Oliva, en cuyo taller trabaja únicamente con su hermano.

Al respecto de la carencia que existe en los contenidos culturales de las actuales artesanías, Víctor Muñoz, artesano de 70 años de edad y 50 años de experiencia elaborando artesanías, refiere:

“Se puede mezclar el ingenio actual con lo prehispánico. El artesano debe de conocer de cultura, actualmente yo creo que no hay joven que no conozca la documentación de las culturas, a lo mejor a unos no les interesa y a otros sí, pero la cultura teotihuacana ya sabes cómo es, una máscara maya ya sabes cómo es, una azteca igual, los rasgos desde los antepasados cada persona era diferente, los mayas eran diferentes a los teotihuacanos y los aztecas eran diferentes, todos éramos diferentes, entonces desde ahí nace que debemos de saber qué rasgo debe llevar un azteca, un teotihuacano, o un olmeca.”

El nivel de estudios de Muñoz es de preparatoria, y su apreciación anterior sobre el conocimiento cultural está basada en el supuesto de que “en la educación básica todos los jóvenes aprenden sobre cultura” (entrevista con Víctor Muñoz), por lo que para él resulta normal que un artesano sepa sobre cultura, sin contraponer si cuenta con un nivel alto o bajo de estudios.

Por su parte, para Reyes Islas, artesano de 50 años de edad, “la cultura es tan importante como lo es saber sobre la vida y la muerte, porque eso te hace sobresalir”, y hace referencia a la falta de conocimiento que existe sobre temas culturales:

“Para poder hacer todo esto te tienes que ir empapando, esto es arte digamos prehispánico, en una ocasión copié la mano de Tláloc, le puse unas gotas así

cayendo y formando la cara de Tláloc, y me dice un señor ‘yo quiero algo así una obra tuya pero representando a Tláloc’, entonces la gente viene y ve pero no saben de su cultura, es más en el país la gente difícilmente está empapada de la cultura y quienes compran las artesanías son los extranjeros porque los extranjeros tienen empapadísimo lo de la cultura, te pueden hablar y te dicen más datos a veces de lo que tú mismo sabes.”

En el sentido del anterior testimonio, no solamente es importante que el artesano sepa de cultura, sino también la gente que consume los productos artesanales, “porque de lo contrario lo que se tiene que hacer es que las obras culturales impacten mucho en el gusto de la gente y que las compren aunque no sepan del tema” (entrevista con Reyes Islas).

Juan Santillán es un artesano con más de 50 años de experiencia en el oficio, para él su trabajo no es estar estático, la mayoría de las veces mientras su esposa Luciana García se encarga del taller, él viaja al Distrito Federal en busca de clientes que puedan estar interesados en vender sus productos. Aunque para Juan la cultura es de vital importancia dentro del oficio artesanal, él tiene una perspectiva diferente a la de Víctor Muñoz en cuanto al tema de conocimientos culturales:

“La cultura prehispánica es una base para nuestro oficio, y hasta para la posibilidad de una Escuela de Artes y Oficios, creo que sí, porque de la cultura teotihuacana se conoce poco, y se habla poco de ello, pero de hecho por los hallazgos que han encontrado es una gran cultura, entonces yo creo que aquí para que nosotros podamos preservar nuestra cultura tenemos que tener identidad, actualmente usted le pregunta a un joven de secundaria cuánto mide la pirámide Teotihuacana no le saben decir la medida, no le saben decir los escalones que tiene, no le saben decir que están en el mismo nivel las dos pirámides, o sea que para preservar esto necesitamos tener identidad, que la identidad sea nuestro compromiso en Teotihuacán, para mi manera de pensar.”

Juan Santillán fue el único artesano que abordó el tema de la apropiación de la cultura a un nivel de identidad, así como de la carencia de contenidos culturales

en el conocimiento, tanto desde su punto de vista como artesano como en un nivel de ciudadanía y educación en general. Para él, la importancia de la cultura es vital tanto para la identidad como para la preservación del oficio artesanal:

“Para preservar nuestra artesanía lo primero que tenemos que hacer es que el gobierno concientice el gran origen que tenemos de nuestra gran cultura, de dónde venimos, le puedo decir que cuando los baños de Nezahualcoyotl en Europa estaban igual, o sea estamos al mismo nivel que Europa, sí, pero con una gran desventaja que allá hay mucho apoyo y aquí no tenemos nada de apoyo, para preservar esto primero tendría que concientizar el gobierno que venimos de una gran cultura, que nuestro producto es muy importante, al no haber hierro en Teotihuacán nace la obsidiana como herramienta, como arma bélica, como muchas cosas, concientizar de dónde venimos y en qué estamos; hay que motivar a los jóvenes a que aprendan y concienticen que venimos de una gran cultura y que tenemos todo para darle al mundo, para darle al mundo tenemos mucha cultura y se la podemos vender a todo el mundo con el apoyo adecuado, y no necesitamos que nos den dinero, simplemente que abran los canales para que nosotros podamos llegar a los objetivos, yo pienso que eso es de vital importancia para poder conservar lo que por herencia nos dejan nuestros grandes naturales, nuestros antepasados.”

En el transcurso de la entrevista con Juan surgieron otras dudas al respecto de la identidad, ¿se puede asumir que entonces no hay promoción cultural? ¿estamos estancados en la promoción de nuestra propia identidad?

“Creo que sí hay promoción de la identidad, pero es una promoción muy mezquina por decirlo así, porque si interviniera el gobierno, en cada una de las localidades podría poner una escuela, y para que no salieran los niños de la escuela con una hora o dos horas el fin de semana que no tienen nada que hacer los niños, creo que podrían por lo menos hacer preguntas, ¿de dónde es la máscara Teotihuacana? ¿cuántas pixelas tiene pegadas? ¿de qué parte viene? ¿cómo llegó? etc., una investigación dinámica para no hacerla aburrida y nuestros niños se la quedan, y en cualquier parte del mundo que vayan ellos pueden ser embajadores de nuestra propia cultura, creo que por ahí podría ser el inicio de lo que nosotros tenemos y que es mucho.”

Al respecto del reactivo sobre el conocimiento de deidades o dioses de Teotihuacán, se observa que 11 artesanos respondieron que sí; sin embargo, solamente dos artesanos de los 51 de la muestra respondieron que además realizan artesanías basadas en esos dioses: se trata también de Víctor Muñoz y Reyes Islas.

Por último, Elpidio Oliva, de 84 años de edad, 69 de los cuales se ha dedicado a la artesanía de obsidiana, es el quinto artesano cuyas artesanías están basadas en figuras prehispánicas. El caso de Elpidio es remarcable: se trata de un artesano *lascador*³⁹, probablemente el último que queda en la zona que aún realiza artesanías sin el uso de maquinaria. Además, como es de esperarse, Elpidio es un gran conocedor de la historia de los talleres, y sus testimonios incluso se pueden encontrar las razones por las cuales no existen ya familias de artesanos que perduren desde tiempos de Gamio.

“Yo comencé con el esmeril, pero me atrapa más la lascada, tengo más de 50 años lascando, casi siempre me dediqué mejor a la lasca. Mire, aquí el tallado se empezó, pues no tenemos bien la época, pero sí como en 1925 es cuando se empezó a tallar por primera vez en una escuela regional que estaba ahí que se llama Felipe Carrillo Puerto, o la Gamio, en ese tiempo fue cuando se empezó a tallar por primera vez, porque la escuela la pusieron en 1920, pero paulatinamente fueron metiendo talleres de panadería, carpintería, alfarería, y desde entonces se comenzó a tallar pero cerró. De esos inicios aún hay descendientes pero ellos ya no trabajan la artesanía. La gente que inició con Gamio ya no sigue con el oficio, ellos no siguieron, como su papás tuvieron la manera de mandarlos a estudiar pues automáticamente dejaron el oficio. La realidad era que en ese tiempo el pueblo era de trabajadores de las haciendas, era de peones, y entonces al poner ese taller la gente fue aprendiendo y fue subiendo poco a poco económicamente, pero no para enriquecerse, son pocos los que han tenido la suerte de hacerla, casi siempre ha sido para sobrevivir.”

³⁹ En entrevista, Elpidio corrige el término, asegurando que es incorrecto decir *lasquear* y que el término correcto es *lascar*, por lo que para él tampoco existe el *lasqueador* sino que *lascador* es la palabra adecuada para referirse a su oficio.

Las artesanías de Elpidio están basadas en su totalidad en elementos prehispánicos, y aunque son de tamaño pequeño, la complejidad y contenido de se aprecia de inmediato.



Figura 17. Herramientas y artesanías de Elpidio Oliva, artesano de San Francisco Mazapa.

Entre sus herramientas se encuentra el clavo de riel y diversos tipos de tornillos, los cuales usa para lascar figuras de origen prehispánico, como los sangradores, “que eran utilizados por los antiguos teotihuacanos para quitarse ellos mismos la vida en rituales específicos” (entrevista con Elpidio Olvera), así como puntas de lanza y figuras humanas y de animales. Además de lo anterior, Elpidio refiere que para él la cultura lo es todo, de principio a fin.

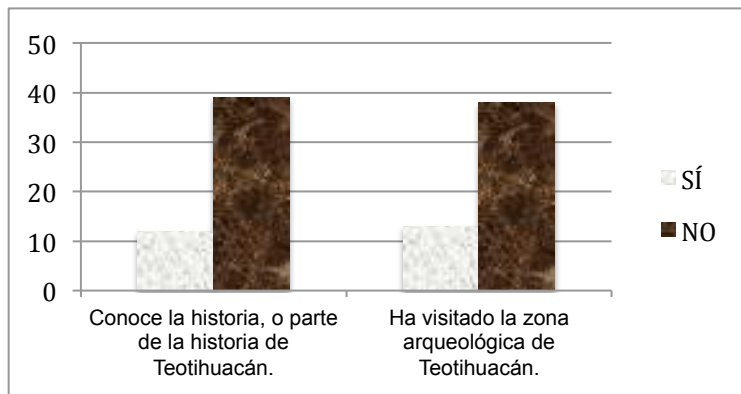
“Mi actividad es una actividad perdida, lo que yo hago creo que ya nadie lo hace, y aunque no fui a la escuela, pues no pasé de la primaria, siempre procuré desde muy pequeño leer revistas de arqueología, siempre procuré llenarme de información, me encantan las piedras, trabajarlas, pero más la obsidiana porque es un material noble culturalmente hablando también, para mí la cultura lo es todo, desde que comienzo hasta que termino una piecicita, pero hoy en día la gente no valora eso, los mismos artesanos no lo valoran, piensan que es una pérdida de tiempo y que saber de cultura no tiene nada que ver, no sé si están equivocados, pero si sé que deberían darle más importancia a esto (la cultura). Y te decía de la revista, por ejemplo esta mira (muestra un ejemplar de la revista Arqueología), ésta la hemos comprado desde el primer número, hace más de veinte años que la compramos porque tiene muchísima información sobre lo que hacemos, aunque no directamente, pero lo que hacemos

está relacionado con esto, con la cultura, con las piedras, con todo lo hermoso que nos heredaron nuestros antepasados.”

Ni Elpidio ni su hermano Jaime tienen hijos ni aprendices; en su taller, el oficio de artesano lascador quedará en el olvido.

Los testimonios acerca del enfoque cultural y la apropiación de identidad en el ámbito artesanal son muy interesantes, pero en contraste, en los porcentajes de artesanos que no consideran el aspecto cultural como importante, o con gran impacto en su oficio, se refleja la ausencia que existe sobre información cultural prehispánica, historia y apropiación cultural en la producción de artesanías, ya que la mayoría de artesanos considera que estos aspectos no son de relevancia.

Una característica de la apropiación cultural que los artesanos hacen de su lugar de origen es el conocimiento de su historia, como parte de la herencia cultural que se aplica en la creación artesanal. En este rubro, se puede asumir que las visitas a la zona arqueológica son parte fundamental del conocimiento de dicha historia, porque eso permite acceso a información cultural prehispánica que es base para el reflejo de una cultura, así como para los cimientos de la expresión creativa dentro de las artesanías.



Gráfica 2. Resultados de dos reactivos referentes a conocimiento de historia.

En los anteriores aspectos, 12 artesanos afirmaron conocer la historia, o al menos parte de ella, de la antigua ciudad de Teotihuacán; mientras que 13

artesanos, entre ellos los doce del primer rubro, señalaron haber visitado al menos una vez la zona arqueológica. Estos datos dejan un promedio de 74% de artesanos entrevistados que no conocen la historia de Teotihuacán ni han visitado ni una sola vez su zona arqueológica.

Existe una marcada diferencia de conocimiento y manejo de información cultural prehispánica entre los artesanos que consideran importante la cultura y los que no le dan importancia alguna a estos aspectos, diferencia que también se ve reflejada en aspectos productivos y creativos, los cuales serán analizados más adelante.

17.5. Proceso familiar productivo.

En lo que respecta al ámbito organizacional de los grupos familiares de artesanos, se encontraron las siguientes generalidades:



1. Las 18 familias de la muestra cuentan con taller propio, en donde la toma de decisiones y los aspectos de trabajo los define un jefe artesano.
2. Se entrevistó a un total de 20 jefes artesanos, esto se debe a que existen dos talleres compuestos por dos hermanos, en los que ambos se consideran jefes del mismo. En estos dos talleres cada hermano decide sobre su propio esquema de producción, a pesar de estar en el mismo taller.
3. La totalidad de los jefes artesanos son de sexo masculino, y se trata de los padres de familia, o hermanos como el caso anterior.
4. El trabajo que asignan al proceso productivo los jefes de familia está basado en la demanda de su producto, que se encuentra determinada en su mayoría por las necesidades de revendedores, y en algunos casos por clientes específicos.
5. Como el proceso de creación de las artesanías de obsidiana es específico, todos los talleres cuentan con la maquinaria necesaria para dicho proceso, ya que si existiera la carencia de algún elemento

simplemente no se podría terminar completamente la artesanía. El siguiente cuadro muestra la maquinaria básica con la que cuentan todos los talleres.

	<p>Cortadora con disco de diamante.</p> <p>En esta maquina se realizan los primeros cortes con aceite soluble, "antes usábamos diesel pero nos afectaba mucho, nos salían granos por el plomo, entonces ahora se parte con aceite, midiéndola con la escuadra o la regla" (entrevista con Pedro de la Torre).</p>
	<p>Esmeril de disco grueso de carburo de silicio.</p> <p>Con este disco, y agregando agua para que no se queme o rompa la pieza, se trabaja la forma y detalles de la artesanía. El disco, o discos, se montan sobre un sistema de poleas, impulsado por motor eléctrico.</p>
	<p>Lijadora.</p> <p>Lija montada sobre rueda de polea, la cual se usa como primer paso de pulido, en el que se logra pulir la superficie, pero no la parte interna de las rayas o detalles de la artesanía.</p>
	<p>Pulidora.</p> <p>Disco suave para pulir en el que se usa agua y polvo de la misma obsidiana para obtener el máximo brillo en la artesanía.</p>

Cuadro 2. Maquinaria básica necesaria para la creación de artesanías de obsidiana.

La anterior maquinaria y herramientas las tienen todos los talleres de artesanos, sin embargo también existen otras herramientas que por su costo no todos los talleres cuentan con ellas.

	<p>Esmeril de disco de diamante.</p> <p>Se trata de un disco de diamante pequeño que permite realizar los mismos acabados del disco grueso pero de forma más rápida y precisa. En la foto se puede apreciar la diferencia de tamaño entre ambos discos.</p>
	<p>Esmeril delgado o fino.</p> <p>Este no se encuentra fijo a ninguna polea ni superficie y permite el rayado de detalles más “finos”, dependiendo del nivel de complejidad de la pieza. También permite un mejor pulido del interior de las rayas o acabados.</p>

Cuadro 3. Herramientas con las que cuentan solamente algunos talleres.

Solamente 6 talleres de los 18 de la muestra cuentan con disco de diamante y esmeril delgado. La carencia de estas herramientas disminuye los detalles que se pueden trabajar en cada artesanía, pero no impide su creación de principio a fin.

En las anteriores características organizativas se puede observar que los talleres cuentan con un funcionamiento específico, en el que además no existe una promoción de nuevas formas de trabajo. A este respecto, solamente los artesanos Juan Santillán, y su esposa Luciana García, afirmaron que en su taller se promueven nuevas formas de trabajo, refiriéndose al hecho de que pueden trabajar también sobre otros materiales como vidrio, jade, serpentina, y otro tipo de piedras, por lo que la afirmación no se refiere a nuevos esquemas organizativos. El resto de los artesanos señalaron que no existe dicha promoción o búsqueda de alternativas de trabajo, ni organizativo, ni mediante creación de

nuevos productos, por lo que se observa que el proceso organizativo dentro de cada taller es estático.

Lo anterior se comprueba de igual forma al analizar los resultados de los aspectos en los que están basadas actualmente las artesanías de obsidiana.

Aspectos en los que están basadas sus artesanías.	No. de artesanos.	Porcentaje de la muestra.
Piedras para masaje.	6	11.8
Piedras para masaje y animales.	22	43.2
Animales.	16	31.4
Collares, dijes.	1	1.9
Glifos, ídolos, máscaras y elementos prehispánicos.	5	9.8
Sangradores, figuras, puntas de lanza y flecha.	1	1.9
Total	51	100

Tabla 13. Elementos en los que se basan las artesanías de obsidiana.

Las piedras para masaje, así como la elaboración de figuras de animales son el principal elemento de elaboración de artesanías dentro de los talleres de obsidiana. Si se suman los porcentajes, las piedras para masaje son elaboradas por el 55% de los artesanos, mientras que las figuras de animales son elaboradas por el 76.5% de la muestra.

En los anteriores indicadores también impactan los resultados de la variable de *Información cultural prehispánica*, ya que solamente 5 artesanos (9.8% de la muestra) elaboran artesanías basadas en elementos prehispánicos, debido al bajo manejo y apropiación cultural en la elaboración de artesanías de obsidiana.

De igual forma, como ya se observó en la variable de *Transmisión de conocimiento*, todos los jefes de taller comenzaron en el oficio mediante la búsqueda de trabajo por necesidad, por lo que resulta hasta cierto punto lógico que el 70% de los artesanos indique que el principal objetivo de su taller es la *subsistencia*, mientras que el otro 30% indicó que las *ventas* son la razón de ser

del taller; así, ventas y subsistencia pueden considerarse el objetivo principal de todos los talleres familiares, ya que ninguno está en condiciones óptimas de desarrollo y sus ingresos apenas alcanzan para subsistir, como muchos de ellos lo señalan.

De esta forma, la parte expresiva dentro de la elaboración de artesanías está sumamente limitada por las condiciones antes descritas, tanto por el modelo organizativo que presentan las familias, como por la necesidad de obtener ingresos para el gasto familiar. Estas dos situaciones resaltan con el hecho de que, al preguntar si cada artesano es libre de decidir sobre el diseño de sus propias creaciones, solamente 12 artesanos respondieron que sí, y 39 que no; sin embargo, quienes respondieron que sí, además argumentaron que pueden decidir siempre y cuando la demanda se los permita: “si llega un cliente y te dice ‘quiero que me hagas unos animalitos bonitos’ pues entonces esto te da la libertad de decidir qué animalito hacer, pero además depende de si mi papá (el jefe del taller) me deja decidir, si no pues hago lo que él me dice” (entrevista con Rodolfo Cuevas, artesano de la colonia Evangelista). Testimonios similares al anterior indican que la libertad de decidir sobre el diseño está condicionada por el modelo organizativo y las condiciones de la demanda del producto, por lo que la variante *expresiva* se encuentra sumamente condicionada dentro del proceso productivo artesanal.

Por otra parte, dentro de este esquema productivo, el papel de las mujeres artesanas es muy limitado, tanto por las condiciones descritas, como por el hecho de que ninguna de las seis realiza artesanías de principio a fin, todas ellas se dedican únicamente a pulir, con excepción de Luciana García, quien además hace grabados sobre la obsidiana. De la misma manera, ninguna mujer participa en toma de decisiones sobre el taller o las artesanías que se realizarán, ya que se encuentran demasiado ocupadas haciendo tareas domésticas, por lo que cuando participan en la elaboración artesanal, lo hacen únicamente en las bandas pulidoras.

17.5.1. La obsidiana en el proceso productivo.

Independientemente de los tipos de obsidiana que se tienen registrados en los diversos yacimientos del país, es importante señalar que los artesanos de las comunidades de Teotihuacán trabajan 5 tipos específicos:

1. **Obsidiana Negra.** Este tipo de obsidiana, como su nombre lo indica, es completamente negra, no tiene trazas de ningún color y conserva su tonalidad negro intenso aún cuando es vista al sol.
2. **Obsidiana Roja o Meca.** Se trata de una obsidiana de color naranja intenso, un poco más obscura que un ladrillo, que puede ser completamente de esa tonalidad o contener trazas de color negro, en cuyo caso adquiere el sobrenombre de *meca*.
3. **Obsidiana Plateada.** De intenso color gris plateado cuando es expuesta al sol.
4. **Obsidiana Dorada.** De acuerdo con testimonios de los artesanos, este tipo de obsidiana en particular es el segundo preferido por los consumidores, pero el más vendido por cuestiones de costo (ver siguiente figura); la de primera calidad (la más brillante), alcanza un tono dorado intenso al ser vista a la luz del sol, el cual resulta bastante atractivo en cualquier tipo de artesanía realizada.
5. **Obsidiana Arcoíris.** Este tipo en particular es el que resulta más atractivo porque contiene una gama diversa de colores al ser vista con luz solar, como si se tratase de un arcoíris dentro de la artesanía misma, lo cual le confiere tanto su nombre como un gran atractivo visual; sin embargo, por esas mismas características su costo es elevado, lo cual provoca que la obsidiana dorada sea aún más vendida.

	
<p>Obsidiana Negra.</p>	<p>Obsidiana Roja o <i>Meca</i>.</p>
	
<p>Obsidiana Plateada.</p>	<p>Obsidiana Dorada.</p>
	
<p>Obsidiana Arcoíris.</p>	

Cuadro 4. Artesanías hechas con los tipos de obsidiana que trabajan los artesanos de Teotihuacán.

Tomando en cuenta lo anterior, otro aspecto de relevancia en el proceso productivo es el origen y costos de la obsidiana que se trabaja en cada taller familiar.

Tipo	No. de talleres	Origen	Costo promedio (por Kilo)
Todos (negra, roja, plateada, dorada, arcoíris)	7	Nopalillo y Otumba (1 taller)	\$90 pesos la arcoíris \$30 pesos las demás
		Nopalillo (5 talleres)	\$90 pesos la arcoíris \$30 pesos las demás
		Guerrero, Sinaloa, Veracruz, Otumba y Nopalillo (1 taller)	\$80 pesos la arcoíris \$30 pesos las demás
Dorada y Arcoíris	5	Nopalillo	\$90 pesos la arcoíris \$30 pesos la dorada
Negra y Dorada	5	Nopalillo	\$30 pesos
Dorada	1	Nopalillo	\$30 pesos

Tabla 14. Tipos de obsidiana que se trabajan por taller, origen y costos.

En la actualidad, todos los talleres trabajan obsidiana del Cerro de las Navajas, ubicado en la comunidad de El Nopalillo, en Epazoyucan, Hidalgo. Entre las razones que mencionan los artesanos se encuentran argumentos como el precio, ya que aseguran que ahí es más bajo; y la cercanía, ya que el estado de Hidalgo se encuentra cerca de la zona de Teotihuacán.

En este aspecto llama la atención que solamente un taller siga usando obsidiana de la mina ubicada en el municipio de Otumba, ya que la misma se encuentra muy cercana a la zona de estudio; sin embargo, algunos artesanos refieren que esa mina ha sido muy explotada desde tiempos prehispánicos, por lo que en la actualidad la obsidiana que queda es muy dura y difícil de extraer, lo cual no solamente eleva su precio sino que también la hace más difícil de trabajar y desgasta más rápido los esmeriles empleados para tal fin.

Respecto a los costos, al inicio de la investigación la obsidiana dorada era la más cara por la gran demanda; pero conforme se han explotado las minas se han encontrado variantes en las tonalidades, como es el caso de la denominada *arcoíris*, la cual en la actualidad es la más cara por diversas causas, además de que le resulta más atractiva al consumidor final. El costo promedio por kilo de

obsidiana arcoíris es de \$90 pesos, mientras que el resto de las obsidianas utilizadas en los talleres de la zona tiene un costo promedio de \$30 pesos.

El taller que indica traer obsidiana de estados como Guerrero, Sinaloa y Veracruz, es el del artesano Víctor Muñoz, padre de los propietarios de Artesanías Poncho y Artesanías Itz-Yollotzin, quien en entrevista no duda en afirmar lo siguiente:

“Además le voy a decir una cosa muy importante, yo creo que el que quiera su cultura o le interesa pues investiga, nosotros nos hemos dado a la tarea de traer materiales de donde lo traían los teotihuacanos, Oaxaca, Guerrero, Zacatecas, varios estados de la república donde los teotihuacanos traían sus materias primas pues nosotros dimos con los lugares donde ellos los traían, ¿cómo?, investigando. Hemos llegado a traer la turquesa, la serpentina, jadeíta. Le podría decir que ya existen libros sobre piedras o lugares donde se encuentran, entonces hay que investigar el lugar, dos, tres, cinco veces, hasta dar con el lugar y ya lo tenemos, Guerrero, Sinaloa, Veracruz, tenemos de muchos lugares, la obsidiana transparente es de Veracruz.”

El artesano Muñoz guarda con recelo la información de los mencionados libros y sus fuentes de información acerca de las minas, sin embargo muestra con orgullo los materiales que ha logrado traer de otros estados de México, los cuales, según su apreciación, le dan una ventaja competitiva con el resto de artesanos de obsidiana.



Figura 18. El artesano Manuel Muñoz, mostrando los materiales que obtiene de otros Estados y una artesanía hecha con obsidiana transparente de Veracruz.

Resulta evidente que gracias al desarrollo económico con el que cuentan las tiendas mencionadas de artesanías, Manuel Muñoz, quien es el único artesano que trabaja la obsidiana transparente, cuenta con los recursos tanto económicos como de conocimiento para traer otros tipos de material y explotarlos mediante la creación de artesanías basadas en elementos prehispánicos.

El uso e impacto de la obsidiana y sus características cobra relevancia en el proceso productivo de los talleres familiares, ya que a partir de este aspecto los artesanos asignan costos a sus artesanías, los cuales, como ya se analizó con anterioridad, no siempre son respetados por los intermediarios que las adquieren.

17.6. Contextos artesanales.

Las entrevistas a profundidad, específicamente con los jefes de taller, permitieron obtener información sobre ciertas situaciones que han ocurrido durante el tiempo que se han dedicado al oficio. En estos testimonios se encuentra una gran cantidad de información que permite delimitar ciertos aspectos de la investigación y que, al mismo tiempo, aportan un contenido valioso que ayuda a entender mejor el contexto actual de las artesanías de obsidiana en Teotihuacán.

17.6.1. La Máscara Teotihuacana.

La máscara teotihuacana es una artesanía particular, que se encuentra cargada de un gran contenido histórico-cultural, y es característica representativa de las artesanías de la zona. Se trata de una especie de rostro tallado cuyo aspecto está relacionado con la cosmogonía teotihuacana de la vida y la muerte, por lo que es importante comprender, en primer lugar, algunos aspectos históricos que delimitan su concepción dentro de la cultura Teotihuacana.

Como ya se mencionó con anterioridad, el gran florecimiento de la cultura teotihuacana tiene lugar cuando termina el periodo preclásico mesoamericano y comienza el periodo clásico. Es el tiempo histórico de la aparición de las grandes ciudades en Mesoamérica que desarrollaron una gran cultura junto con una economía muy fuerte. Teotihuacán es un buen ejemplo de estas ciudades, ejemplo de organización, jerarquización y construcción de obras públicas. Una parte importante de su economía estaba basada en el monopolio de la cerámica anaranjado delgado (producida en la Mixteca poblana) y los yacimientos minerales de las sierras de Otumba y las Navajas (Sánchez, 2007). Desde el punto de vista social, en Teotihuacán aparecieron grupos humanos muy diversos tanto en el aspecto étnico como social, capaces de organizarse en una serie de instituciones. Uno de esos grupos estaba formado por artistas que a su vez llegaron a desarrollar un importante comercio que dio salida a sus productos.

Al ser Teotihuacán un lugar sagrado, las peregrinaciones eran numerosas; como consecuencia se desarrolló el comercio y la fabricación de artesanías. El mercado principal estaba en el lugar donde se encuentra el museo. Estos productos se hicieron a gran escala y fueron muy importantes para el desarrollo de la economía de la ciudad. Los distintos talleres industrializados tuvieron pronto la oportunidad de exportar a lugares remotos como Guatemala sus trabajos hechos en cerámica, obsidiana y con conchas como material exótico. Se ha encontrado piezas de influencia de esta cerámica en Matacapán, municipio San Andrés Tuxtla del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, y en el Cerro Bernal, en la costa de Chiapas (García-Des Lauriers, 2005).

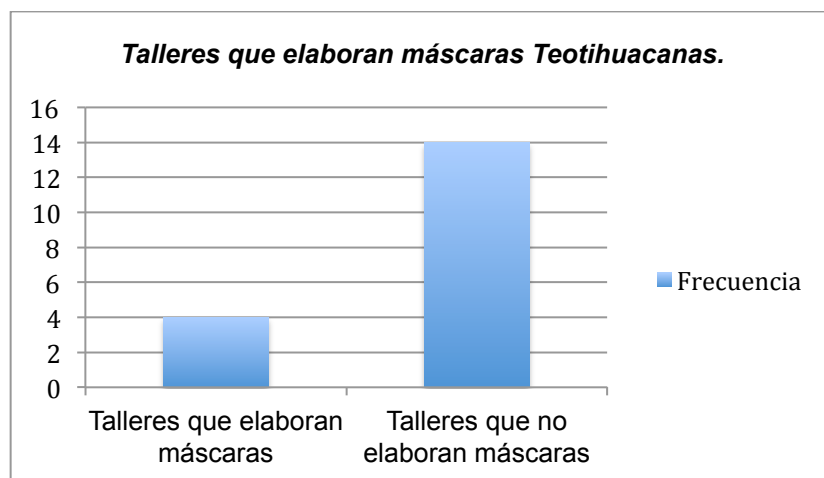
Enmarcada en estas características históricas, y tomando en cuenta que Teotihuacán significa *ciudad donde habitan los dioses*, se encuentra la razón por la que enterrar ahí a gente notable les suponía con categoría suficiente para convertirse en *teutl*, que eran los héroes divinizados. Pero para que así sea es necesario que hagan el tránsito de la vida a la muerte llevando consigo una máscara, ya que los dioses no muestran nunca su faz sino que se la cubren con una careta o máscara. Por eso los grandes señores enterrados en Teotihuacán

fueron siempre provistos de máscaras y de esa manera podían acceder a una existencia heroica después de la vida.

En todas las necrópolis prehispánicas se han encontrado sobre los cadáveres toda clase de máscaras de gran tamaño, nunca más pequeñas que el tamaño natural de una cara. Los historiadores de arte opinan que las máscaras de Teotihuacán son de una belleza excepcional. Nunca reproducen los rasgos especiales de cada individuo pero sí los rasgos generales de cada pueblo. Sus líneas son correctas y demuestran el retrato físico y espiritual de una estirpe. En Teotihuacán fueron capaces de tallar estas máscaras en piedras durísimas y de gran calidad, elegidas de acuerdo con su colorido natural. Las máscaras que fueron hechas de piedra menos dura y de menor clase fueron después estucadas y pintadas. Otras estaban recubiertas de mosaicos hechos con turquesas, coral y obsidiana, empleando cada material según las circunstancias y según la simbología que querían expresar:

1. Turquesa: el color de Tláloc, dios de la lluvia y del agua.
2. Rojo: el color de Xiuhtecutli, dios del fuego.
3. Negro: el color de Quetzal, que era una ave de plumaje maravilloso con plumas color negro en el centro y abajo de la cola. Es un nombre genérico y se suele referir al plumaje más que al ave en sí (Sánchez, 2007).

En la actualidad, algunos artesanos de Teotihuacán siguen produciendo esta simbólica máscara, con algunas modificaciones realizadas con el paso del tiempo, como incrustaciones en plata o hasta de oro; sin embargo, son muy pocos los artesanos que las producen y además conocen al menos algo de su significado.



Gráfica 3. Talleres que elaboran máscaras Teotihuacanas.

Un total de 15 artesanos, distribuidos en 4 talleres familiares aún realizan las máscaras. Esto representa el 29% de artesanos, y el 22% de talleres de la muestra; ambos porcentajes son bajos, además se debe considerar que los significados histórico-culturales antes mencionados solamente los conocen 2 artesanos de un taller; uno de ellos da su testimonio al respecto:

“Las máscaras principalmente son ofrendas para la cultura teotihuacana, eran una compañía que llevaba tu cuerpo inerte, te lo ponían sobre tu rostro para llegar al inframundo o a otro plano, es una máscara funeraria, se hacían muchas ofrendas, dentro de ellas la máscara principalmente a grandes personajes, sacerdotes, los grandes dirigentes, la gente había seleccionado digamos, los que estudiaron, los que eran artistas, quienes trabajaban la tierra, se hacía por selección, inclusive se habla que Teotihuacán no la habitaba toda la gente, solamente gente muy seleccionada, los demás estaban relegados había barrios de gente que hacía los tallados, que trabajaba la madera o que eran albañiles” (Entrevista con el artesano Reyes Islas).

El testimonio de Reyes Islas concuerda con los datos históricos presentados por varios autores, y esto se debe a que se trata de un artesano que además afirmó estar constantemente leyendo e investigando aspectos históricos para la elaboración de sus artesanías.

		
<p>El artesano Reyes Islas y una de sus fuentes de información.</p>	<p>Los primeros trazados guía para las incrustaciones.</p>	<p>Máscara terminada sin pulir.</p>

Cuadro 5. Producción de Máscaras Teotihuacanas basadas en elementos histórico-culturales.

Cabe resaltar en este punto que el resto de los artesanos que elaboran máscaras desconocen completamente todo este simbolismo cultural acerca de las mismas; estos artesanos afirmaron desconocer de donde viene y qué significa la máscara, pero la siguen produciendo porque los intermediarios se las siguen pidiendo. La producción de esas máscaras solicitadas por revendedores incluso son de diversos tamaños, contraviniendo el aspecto de que el tamaño debe ser acorde para cubrir un rostro humano adulto. Por otra parte, además de señalar aspectos propios de la máscara, su simbolismo en lo que refiere a la vida y la muerte también cobra una significativa relevancia.

“Una máscara es una obra que representa la vida y la muerte, por lo que los contenidos culturales son importantes. La vida y la muerte representa la dualidad, algo que tenemos bien seguro, ya estamos aquí, pero lo único que tenemos seguro es que algún día llegaremos a morir, y esto representa, la vida y la muerte, el día y la noche, la mujer y el hombre, la vida siempre es dual, lo bueno y lo malo, lo dulce y lo amargo, así todo eso se ha representado. Esta máscara está al revés por eso, por falta de información, la cosmogonía teotihuacana habla de que la vida siempre está del lado derecho, la muerte siempre va del lado izquierdo, inclusive nosotros teniendo ya una espiritualidad teotihuacana tendríamos en mente que siempre llevamos a la muerte al lado, es una realidad, por eso en cuanto ella quiera te toma, pero siempre va del lado izquierdo en la cosmogonía teotihuacana. Son cosas que lees y aprendes, y luego aplicas en las artesanías. En todas las culturas siempre la muerte va de ese lado. Los antiguos cultivaban mucho la espiritualidad por eso podían ver más allá, era

algo fantástico, si ellos no hubieran pasado por este plano realmente nosotros no tendríamos todo lo que tenemos” (Entrevista con el artesano Reyes Islas).

	
<p>Fuente histórica.</p>	<p>Reproducción. Cabe señalar que esta reproducción es incorrecta, la representación de la muerte debe ir del lado opuesto, tal como lo señala el mismo Reyes Islas.</p>

Cuadro 6. Representación de la vida y la muerte en máscaras artesanales.

Las representaciones simbólicas en la máscara teotihuacana cobran fundamental relevancia en su realización; a partir de una referencia histórica se puede entonces agregar el ingenio y creatividad de cada artesano, siempre que las bases histórico-culturales estén bien representadas como se muestra en las siguientes artesanías.

		
<p>Con incrustaciones de concha.</p>	<p>Con incrustaciones en diversos tipos de piedra.</p>	<p>De obsidiana negra con incrustaciones en plata.</p>

Cuadro 7. Artesanías basadas en la máscara teotihuacana.

La importancia de conocer la cosmogonía teotihuacana al respecto de la máscara, aunado al hecho de que se trata de una artesanía muy reconocida

tanto en la zona como por los turistas extranjeros, puede generar nuevas ideas para atraer más turistas que son a fin de cuentas potenciales compradores de artesanías. Tal es el reconocimiento que artesanías Itz-Yollotzin hace al respecto, por lo que en la actualidad es el único lugar en toda la zona que se encuentra realizando una reproducción de 2.5 metros de altura de la tradicional máscara teotihuacana.



Figura 19. Proyecto de máscara teotihuacana de 2.5 metros de altura en artesanías Itz-Yollotzin.

Este proyecto se encuentra en construcción y refleja la importancia de la máscara teotihuacana como símbolo de identidad y cultura histórica en la zona.

18. DISCUSIÓN DE RESULTADOS.

18.1. Conocimiento y creatividad en los grupos artesanales.

De acuerdo con los resultados de la investigación, recabados en la variable de transmisión de conocimiento, se rompe el supuesto de que el oficio artesanal ha sido transmitido durante generaciones al interior de las familias y que, en el caso concreto de los artesanos que trabajan la obsidiana en Teotihuacán, se ha mantenido constante como una tradición cultural local a partir de que Manuel Gamio fundara la escuela regional en los años veinte.

De acuerdo con testimonios de los propios artesanos, incluido el artesano *lascador* Elpidio Oliva, desde un principio hubo una ruptura en el esquema familiar de transmisión de conocimiento, como se puede observar en los datos de la entrevista:

“Mire, aquí el tallado se empezó, pues no tenemos bien la época, pero sí como en 1925 es cuando se empezó a tallar por primera vez en una escuela regional que está ahí que se llama Felipe Carrillo Puerto, o la Gamio, en ese tiempo fue cuando se empezó a tallar por primera vez, porque la escuela la pusieron en 1920, pero paulatinamente fueron metiendo talleres de panadería, carpintería, alfarería, y desde entonces se comenzó a tallar pero cerró. De esos inicios aún hay descendientes pero ellos ya no trabajan la artesanía. La gente que inició con Gamio ya no sigue con el oficio, ellos no siguieron, como su papás tuvieron la manera de mandarlos a estudiar pues automáticamente dejaron el oficio. La realidad era que en ese tiempo el pueblo era de trabajadores de las haciendas, era de peones, y entonces al poner ese taller la gente fue aprendiendo y fue subiendo poco a poco económicamente, pero no para enriquecerse, son pocos los que han tenido la suerte de hacerla, casi siempre ha sido para sobrevivir” (Entrevista con el artesano Elpidio Oliva).

Dentro de este testimonio se observa una constante que sigue presente aún en la actualidad: los hijos de los artesanos que han logrado ser exitosos no continúan en el oficio, sino que siempre existe la búsqueda por enviarlos a estudiar con el fin de obtener mejores oportunidades de vida. Por supuesto en este resultado habría que tener en cuenta el contexto socioeconómico actual de

escasas oportunidades que se ha venido describiendo a lo largo de la investigación.

Tomando en cuenta un esquema familiar, el modelo de transmisión de conocimiento no es vertical, sino horizontal, cuestión que se explica con el siguiente esquema.

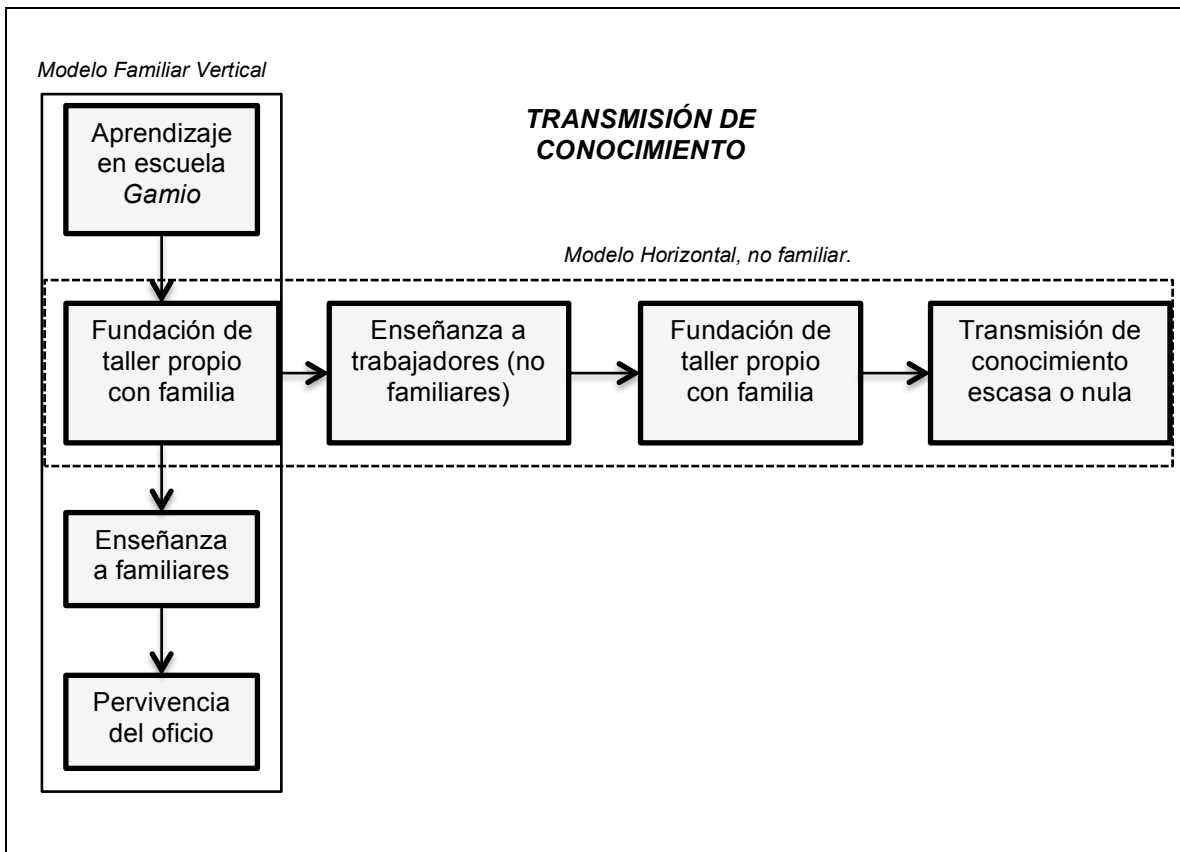


Figura 20. Modelo de transmisión de conocimiento en núcleos familiares de artesanos de Teotihuacán.

El modelo vertical es el que se ha considerado que existe desde la fundación de los primeros talleres, lo cual no ocurre en la actualidad; mientras que el modelo horizontal es el que permitió la fundación de nuevos talleres como se puede comprobar mediante el análisis previo de resultados.

En su modelo componencial acerca de la Creatividad, Amabile (1983) señala que puede existir, o no, una influencia del ambiente en los procesos creativos,

de tal forma que en los modelos de producción existen diferentes niveles de Creatividad porque se encuentran permeados por el contexto y la relación individuo-campo. De tal forma, en lo que ella considera *destrezas relevantes para el campo*, es de suma importancia el conocimiento que se tiene sobre el campo, el cual dentro del tema particular de la investigación es el proceso artesanal de cada grupo familiar, que se encuentra permeado por su contexto socio-cultural y la apropiación de capitales culturales que Bourdieu (1979) aborda al respecto.

Siendo ejes de la teoría de Amabile (1983) el conocimiento, así como las destrezas técnicas requeridas y un talento relevante al campo, que dependen tanto de educación formal como informal, entre otros aspectos, el ámbito Creativo dentro de los grupos familiares de artesanos se encuentra disminuido, cuestión que en un momento determinado puede ayudar a comprender otros causales de la situación actual del proceso de producción.

La teoría de Amabile podría sustentarse dentro del modelo de transmisión de conocimiento vertical, en el que los artesanos *heredan* o transmiten sus habilidades a sus hijos, tal como ocurría en la época prehispánica de acuerdo con Carrasco (1978); mientras que, por el contrario, en el modelo horizontal no existe tal consideración, ya que al no haber una transmisión de conocimiento formal, los *nuevos artesanos* tienen la carencia de una posibilidad de generar o sintetizar nuevas ideas porque no existe educación formal, ni informal.

Dentro de estos aspectos, se tiene que tomar en cuenta la discusión que existe entre Conocimiento y Creatividad, ya que el modelo de Amabile recae sobre una conceptualización de la Creatividad como trabajo, lo que abre la posibilidad a la consideración de que cualquier individuo puede ser creativo sin que el conocimiento represente un bloqueo cognitivo para el desarrollo de su misma capacidad creativa. La anterior consideración es válida cuando existe un modelo apropiado de aprendizaje, o de transmisión de conocimiento, cuya continuidad

no se vea influenciada por un entorno económico adverso, como es el caso de los artesanos de obsidiana de Teotihuacán.

El actual conocimiento artesanal, como tal, surge con la Escuela de Artes y Oficios, fundada por el Arqueólogo Manuel Gamio en 1920; como conocimiento, está fundado en representaciones culturales basadas en la reproducción de hallazgos arqueológicos, lo que significa que se trata de un modelo de conocimiento que se apega a representaciones históricas del mundo y su entorno, basadas en aspectos de orden prehispánico. De esta forma, el enfoque cognitivo artesanal en Teotihuacán está caracterizado por una conexión histórico-cultural, cuyo dinamismo está basado en información específica del entorno. De forma histórica, dicho entorno está basado en reglas que rigieron una comunidad en el pasado, en este caso la teotihuacana, por lo que se trata de un conocimiento colectivo, y no individual, de acuerdo con Nonaka y Takeguchi (1995).

Para Brown y Duguid (1998) el conocimiento no es propiedad de los individuos, sino que es producido y reproducido de forma colectiva, mejor representado en lo que ellos llaman *comunidades de práctica*. Este sustento teórico es el que permite realizar la reflexión sobre la colectividad en la práctica artesanal contemporánea de Teotihuacán, ya que cada núcleo familiar se encuentra permeado por sus propias reglas, costumbres, modos de producción, especialidad (cuando la hay), y aspectos esenciales del trabajo familiar.

Conocimiento y transmisión de conocimiento tienen entonces una inferencia directa sobre el proceso creativo dentro de los grupos familiares de artesanos. Las *destrezas relevantes para la Creatividad*, señaladas por Amabile (1983) requieren de un estilo cognitivo específico y un conocimiento implícito para generar nuevas ideas, el cual no puede estar presente si se interrumpe la cadena de enseñanza dentro de los núcleos artesanales en cuestión. De esta forma, no puede existir a nivel organizativo un estilo de trabajo que favorezca la

Creatividad como motor impulsor de nuevas ideas, formas, y modelos de apropiación del conocimiento.

Los artesanos que mantienen el oficio en la actualidad, aprendieron por necesidad, por la búsqueda de un empleo, pero el momento histórico y económico específico era diferente al que actualmente se ha descrito dentro de la investigación; como algunos de ellos lo han señalado: eran otros tiempos en los que la artesanía de obsidiana contaba con buena oferta y demanda. Había entonces un principal motivador aparte de la subsistencia: la búsqueda por dominar un oficio con buenas expectativas económicas. Este punto puede considerarse como lo que Amabile denomina *motivación intrínseca*, necesaria para completar el ciclo creativo. Habría que definir cuáles son los motivadores intrínsecos que impulsan actualmente la Creatividad dentro de los núcleos familiares de artesanos en Teotihuacán, tarea nada sencilla si de inicio la transmisión de conocimiento es, como se muestra en los indicadores del análisis previo, escasa o casi nula.

18.2. Cultura y apropiación simbólica.

Los pueblos antiguos de México contaban con una base de producción e intercambio de instrumentos, en los que los yacimientos de obsidiana y otros minerales fueron de gran trascendencia sociocultural (Cobean, 2002). De acuerdo con esta afirmación, la obsidiana no solamente es un vidrio natural, sino que ha representado un proceso importante de economía y cultura en la historia prehispánica de México.

Tal trascendencia histórica recae en el supuesto de que los artesanos que al día de hoy trabajan la obsidiana no solamente conocen la importancia del material que trabajan, sino que además se apropian de la información cultural prehispánica que tienen en su entorno; como la zona arqueológica de Teotihuacán, que representa siglos de historia y que para los artesanos se encuentra, literalmente, a la vuelta de la esquina.

Tomando en cuenta el supuesto anterior, los resultados mostrados en la variable de *Información Cultural Prehispánica* son alarmantes ya que, como el mismo Cobean (2002) señala, existe un problema cuando se considera a los yacimientos de obsidiana como si se tratara de talleres aislados sin considerar su papel socioeconómico y cultural a lo largo de la historia. De acuerdo con dichos resultados, en este mismo panorama se encuentra la mayoría los artesanos de obsidiana de Teotihuacán: no consideran a la cultura como un elemento impulsor de su actividad artesanal; pero esa desconsideración deviene de la falta de conocimiento y manejo de información prehispánica que se encuentra disponible en la zona.

Un indicador de lo anterior son los pocos artesanos que a la fecha consideran importante la cultura en su oficio, cuyas afirmaciones, en algunos casos, reflejan su punto de vista sobre la situación cultural.

“Probablemente si todos los artesanos tuviéramos el mismo conocimiento sobre nuestra cultura local, sobre nuestra herencia prehispánica, pues si, otra cosa sería, se me ocurre que habría un avance muy grande en cuanto a las artesanías que hacemos y así tendríamos más oportunidades de avanzar, hasta en grupo, por qué no. Pero desafortunadamente a nuestros compañeros no les interesa, o no saben, o no quieren, o quién sabe, porque pues la cosa ahí está, las pirámides ahí están, los libros ahí están.” (Entrevista con el artesano Reyes Islas)

Bourdieu (1979) afirma que en el *estado objetivado* se encuentra la apropiación del individuo al respecto de bienes culturales como libros, cuadros, etc. Dicha apropiación cultural está dotada además de un simbolismo propio, el cual se manifiesta cuando interpretamos esa apropiación cultural previamente hecha por medio de obras artísticas, creaciones, u otros medios materiales tangibles. Con este referente teórico, en el caso de los artesanos de Teotihuacán, la apropiación cultural del estado objetivado tendría que manifestarse en las artesanías de obsidiana, pero no puede existir dicho estado cuando tampoco existe el acercamiento a la información cultural correspondiente en cualquiera de

sus formas; así, no puede existir la manifestación de un simbolismo a nivel cultural en una obra cuando no hay información que procesar.

De acuerdo con Acha (1979), la valoración de aspectos culturales resulta de un proceso racional que depende de una vivencia, por lo que una consideración al respecto de la baja manifestación del conjunto de rasgos propios de la cultura local, en las artesanías de obsidiana, es la siguiente: los conceptos culturales que cada miembro de una comunidad o grupo social tiene al respecto dependen de su acercamiento y la forma en que viven y se apropian de la información recibida, sin la cual las manifestaciones artísticas pierden su valor simbólico y exhiben su carencia cultural, como es el caso de una piedra para masaje.

Como ya se observó con anterioridad, las piedras para masaje y los animales son el principal producto artesanal que se genera en Teotihuacán en la actualidad, por lo que las anteriores afirmaciones saltan a la vista si se realiza un simple comparativo, en el que se puede apreciar la carencia cultural mencionada.

	
Artesanía basada en la cosmogonía Teotihuacana de vida, vejez y muerte.	Piedras para masaje, también conocidas como <i>jabones</i> .

Cuadro 8. Comparativo entre artesanía basada en aspectos culturales y las piedras para masaje.

De esta manera, la ausencia de simbolismo y apropiación cultural en las artesanías de obsidiana de Teotihuacán es un elemento que impacta en dos aspectos fundamentales al contexto artesanal de la zona:

1. Afecta directamente el oficio artesanal porque se deja de aplicar la cultura como elemento impulsor de la creatividad en las artesanías. Como ejemplo: el capital cultural es inexistente en una piedra para masaje, a diferencia de una artesanía que toma en cuenta su historia y contexto sociocultural.
2. Afecta la economía de las familias de artesanos, así como la posibilidad de generar capital, derivado del oficio artesanal, que pudiera ayudar a impulsar el desarrollo rural en la zona.

En términos de cultura, los grupos sociales están sujetos a la comprensión de su pasado, el cual influye directamente en su presente, por tal motivo es necesario reflexionar seriamente el papel de la cultura dentro de las artesanías como un importante impulsor de aspectos socioeconómicos y productivos. En la actualidad, no solamente se está tirando al olvido la diversidad cultural y la riqueza creativa como manifestación del pueblo de México, sino que también se está desperdiciando un gran potencial productivo que es reflejo de la gran diversidad cultural transmitida durante siglos de historia.

En 1913 Manuel Gamio publicó su principal obra, en la que realizó un examen detallado de las manifestaciones culturales de la sociedad prehispánica de Teotihuacán; después, en 1920 fundó la escuela de artes y oficios Felipe Carrillo Puerto, que a la postre sería conocida como *la Gamio*, con el objetivo fundamental de que los habitantes de la zona pudieran realizar manifestaciones creativas de sus hallazgos arqueológicos, ya fuera en madera, obsidiana, barro u otros materiales. En sus inicios la intención fue clara: manifestar la cultura local mediante artes y oficios que además le brindaran una opción de subsistencia a familias de escasos recursos. En el año 2020 se cumplirán cien años de la fundación de *la Gamio*, y el objetivo de su fundación se está dejando de cumplir, ya que la mayor parte de las artesanías han dejado de lado el contenido cultural mediante el cual los primeros artesanos fueron capacitados.

Mordó (2003) afirma que la artesanía es un factor importante de identidad que representa desarrollo económico al mismo tiempo que cultural; pero sin cultura o identidad cultural es complicado, si no es que imposible, generar productos artísticos que representen dignamente lo que los antepasados de los pueblos dejaron a su paso. La falta de apropiación cultural es un problema del sector artesanal Teotihuacano en nuestros días, no solamente por la acelerada disminución de la actividad comercial del sector, sino porque las expresiones culturales artesanales están desapareciendo de forma aún más rápida.

18.3. Producción artesanal y esquemas organizativos.

En los talleres familiares de artesanos se conjuga el modelo familiar tradicional en el que el padre es el jefe de taller, él toma las decisiones correspondientes sobre aspectos de producción, compra de insumos, búsqueda de clientes, y decide cuál es el camino en general a seguir para la empresa, aunque no necesariamente considere su taller como una empresa. Se trata de un modelo de toma de decisiones patriarcal en el que las mujeres artesanas, las pocas que existen dentro de la muestra, tienen papeles muy limitados dentro de la producción, ya que se dedican a pulir o grabar las artesanías y su papel dentro de la producción no les permite ser creadoras o participar en la toma de decisiones dentro del taller.

Los grupos de artesanos de las colonias del municipio de Teotihuacán son asociaciones familiares; como tales, de acuerdo con la definición de Morales (2006), son grupos organizados que persiguen un bien colectivo, sin embargo su esquema organizacional de trabajo hace complicado situarlas dentro un plano específico de acuerdo con la clasificación de Funes (2001). Se puede considerar que existe el plano de *voluntariedad* en los miembros de las familias, por lo que cada miembro se dedica al oficio artesanal por decisión propia, pero resulta complicado señalar hasta qué punto se puede considerar que quienes laboran

en los talleres lo hacen de forma libre, manifestando todo su potencial creativo desde el punto de vista del enfoque expresivo de la creatividad.

Lo anterior se sustenta también en los resultados previamente analizados acerca de las piezas que realizan los talleres, en los que se puede agregar que no existe una diversificación de productos, algunos talleres hacen figuras de tortugas, otros elefantes, otros dijes, pero no existe ningún taller que en su modelo base de producción cuente con una diversificación que les permita expresar su potencial creativo, así como tampoco se observa en los testimonios que algún o algunos de los artesanos estén interesados en crear más allá de lo que siempre han creado.

El modelo organizacional, en el que el jefe de taller decide todo, parece estar afectando el potencial expresivo, haciendo que la diversificación de productos artesanales sea un ente que no se considere. El argumento principal para este aspecto es el tema de la demanda de productos, pero también algunos artesanos señalan la carencia de material.

“Yo nomás he trabajado de los ídolos que se hacen, porque los dioses y eso se necesita más material y otro tipo de aparatos para hacer las finas. Mis creaciones son propias, de pura imaginación, pero ya casi hacemos puras tortugas y a veces peces.”
(Entrevista con el artesano Gabriel Disciplina).

En un testimonio como el anterior se puede observar la disminución del aspecto expresivo en la cadena de producción. Gabriel Disciplina es un artesano que tiene 44 años de experiencia en las artesanías, sin embargo cuando ha hecho “ídolos” siempre se ha tratado de figuras pequeñas y del mismo estilo; también argumenta que se necesita otro tipo de aparatos, sin embargo en otros talleres hacen piezas más elaboradas, como las que él mismo llama *finas* haciendo referencia a artesanías con mayor detalle en los acabados, utilizando la misma maquinaria con la que cuenta él. El taller de la familia Disciplina se especializa en figuras de tortugas, y los miembros de la familia manifestaron de igual forma

que no piensan buscar ni a mediano ni a largo plazo la realización de otras piezas. La teoría de flujo de Csikszentmihalyi (1990), basada en la consideración de habilidades y retos, ayuda a explicar con más detalle los panoramas encontrados dentro de los grupos de la muestra.

18.4. Creatividad y Experiencia.

En su corta vida dentro de campos de investigación científicos, la Creatividad se ha visto enmarcada en discusiones y debates acerca de ciertos temas específicos, siendo la *inteligencia* y el *conocimiento* dos factores fundamentales a la hora de teorizar al respecto del tema.

La Creatividad suele afianzarse como capacidad autónoma y como entidad cognitiva independiente cuando es asociada con la inteligencia humana. Este tema se encuentra demarcado especialmente por las vertientes de la Psicología. Diversas investigaciones dedicaron un esfuerzo considerable para establecer una relación directa entre Creatividad e Inteligencia.

A pesar de lo anterior, dentro de la mayoría de definiciones de Creatividad existe un elemento que considera creativo al proceso cognitivo que genera productos aceptados como innovadores o novedosos (Amabile, 1983; Csikszentmihalyi, 1999), por lo que puede retomarse que existe un énfasis concreto en la capacidad para adaptarse intencionalmente a ambientes y circunstancias nuevas aprovechando las experiencias anteriores, tanto de apropiación cultural como de situaciones que enmarcan la búsqueda de mejores oportunidades y condiciones de vida, por lo que existe una considerable relación entre Creatividad y Experiencia.

La disminución de una afecta a la otra, es por eso que tanto Amabile como Csikszentmihalyi basan una buena parte de sus estudios en la Teoría General de Sistemas.

Lo anterior es notable en los resultados de la investigación, ya que para seleccionar, transformar o adaptarse a un entorno nuevo con la intención de obtener un beneficio personal, se requiere la capacidad imaginativa suficiente (Amabile, 1883) para crear una visualización de cómo debería ser o en qué debería transformarse en el entorno (Csikszentmihalyi, 1999) y así encontrar una perspectiva de cómo hacer para que esa intención se concrete en la realidad inmediata.

Los artesanos de Teotihuacán, concretamente los jefes de taller, fueron quienes comenzaron su incursión dentro del oficio mediante un intento por transformar de su realidad inmediata, mediante la búsqueda de un empleo. Cada uno de ellos tuvo una experiencia similar, todos indican que el comienzo fue “duro”, y la única diferencia apreciable en sus testimonios es la experiencia de vida y las circunstancias que cada uno tuvo para acercarse a aprender el oficio artesanal con obsidiana.

Del anterior aspecto sobresale el por qué la gran mayoría de artesanos considera que cualquier persona que así lo desee puede llegar a ser artesano, afirmando además que no es necesario saber o conocer aspectos específicos para incursionar en el oficio artesanal.

	No. de artesanos.	% de la muestra.
Cultura.	2	4
Las piedras.	1	2
Materiales.	12	23.5
Ninguno.	36	70.5
Total	51	100

Tabla 15. Resultados del reactivo “Aspectos que se deben conocer antes de elaborar artesanías de obsidiana”.

El anterior resultado impacta también en el aspecto de *habilidades* que serían necesarias para ser artesano, como se muestra a continuación.

	No. de artesanos.	% de la muestra.
Destreza manual.	8	15.7
Ganas de trabajar.	12	23.5
Ganas y empeño.	2	4
Ninguna.	29	56.8
Total	51	100

Tabla 16. Resultados del reactivo "Habilidades requeridas para elaborar artesanías".

Como ya se ha citado anteriormente, el modelo sistémico de Csikszentmihalyi (1999) involucra tres elementos: Cultura (Dominio), Sociedad (Ámbito), y *Background personal* (Individuo), por lo que se puede destacar, por ejemplo, que los artesanos que consideran importante la cultura, como se ha mostrado en el análisis previo de resultados, tienen rasgos de personalidad Creativa, los cuales están relacionados con el trabajo dentro de su campo artístico (artesanal). Para el autor, los sujetos que manifiestan productos artísticos considerados creativos aparecen como sujetos muy abiertos a la experiencia y a la imaginación derivada de un proceso de apropiación cultural. Es por eso que los artesanos que ponen de manifiesto la importancia de la cultura han logrado crear artesanías que mezclan tanto aspectos histórico-culturales como elementos derivados de su experiencia e historia personal.

Es necesario resaltar que el proceso creativo nace de la percepción e identificación de una cuestión problemática que puede estar desencadenada por una experiencia personal, por un desajuste en el sistema de conocimiento o, incluso, por las necesidades sociales. No todos los problemas generan la misma respuesta en los individuos. Existen gran cantidad de problemas habituales, que exigen soluciones conocidas y mecánicas; son los problemas que ya están formulados o problemas "recibidos" (Csikszentmihalyi, 1999). Sin embargo, se pueden encontrar situaciones que ni siquiera se consideran problemáticas, en las que, desde una perspectiva común, no existe ningún problema. En estos casos la persona creativa determina el problema y la solución. Estamos ante un problema "descubierto".

Un producto es considerado original cuando es estadísticamente poco probable, cuando es diferente de los productos que otras personas producen. Estos productos generan sorpresa en el entorno en el que se presenta, variando su grado de originalidad. Existen productos que implican un “salto” cualitativo importante mientras que otros simplemente son una derivación innovadora de otros productos ya existentes. Los niveles más altos de Creatividad implican un amplio avance en relación al trabajo precedente en el campo específico en el que se encuadre el producto (Csikszentmihalyi, 1999). Al considerar que el núcleo central de Creatividad es el reconocimiento social que alcanzan estos productos estamos reconociendo el papel importante que juega la experiencia en el establecimiento de ese reconocimiento.

Fuera de las anteriores consideraciones, es comprensible que los artesanos consideren que cualquier persona puede dedicarse al oficio artesanal, lo cual no es necesariamente incorrecto, porque cualquier individuo con determinadas características biológicas puede aprender a utilizar los esmeriles y tallar una piedra, como lo indican ellos mismos, pero la diferencia más radical se encuentra entonces en el resultado de tallar la piedra misma, en el producto obtenido con características específicamente culturales y creativas.

“Cuando haces obras de repente te llega la inspiración y dices voy a hacer esta otra cosa y eso entusiasma, ya cuando tú ves el resultado te entusiasmas, y cuando te encargan algo piensas le va a gustar o no e incluso le pones de tu parte para que quede mejor, te empiezas a acordar de todo lo que sabes de tu cultura y no importa si a tu cliente le parece bien o no, o si sabe de cultura o no, porque finalmente el resultado será cultural si tú sabes de cultura y si te importa tu cliente, porque cuando no te importa nada de eso pues haces una pieza sin mucho sentido.” (Entrevista con el artesano Reyes Islas).

Aquí es posible hacer una relación directa entre el concepto de Habitus de Bourdieu (1972) en una especie de trinomio relacionado:

Habitus - Creatividad - Experiencia.

Ya que, con base en la teoría de Bourdieu, el habitus produce prácticas de conformidad a esquemas engendrados por la historia; asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, de forma más segura que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia en el tiempo.

Si dentro de la historia propia de su oficio artesanal, los artesanos no cuentan con las estructuras estructuradas estructurantes de las que habla Bourdieu, entonces no habrá una experiencia que garantice un adecuado desarrollo creativo-expresivo en sus artesanías, ni tampoco existirá, a manera de retroalimentación, un desarrollo creativo que incremente la experiencia artesanal.

Tomando en cuenta lo anterior, en presencia del fenómeno de la Creatividad, el habitus es el elemento que explica que las prácticas de los sujetos no puedan comprenderse únicamente en referencia a su posición actual en la estructura social y familiar. Porque el habitus, como principio generador de las prácticas, ha sido adquirido fundamentalmente en la socialización primaria, mediante la familiarización con unas prácticas y unos espacios que son producidos siguiendo los mismos esquemas generativos y en los que se hayan inscritas las divisiones del mundo social. Si las primeras experiencias tienen este peso fundamental, es debido al hecho de que el habitus tiende a asegurar su propia constancia, es un mecanismo de defensa contra el cambio, que impide la posibilidad expresiva de los capitales culturales en las artesanías mediante el bloqueo del esquema creativo personal. Así, los artesanos como Reyes Islas, que poseen un *background* cercano a la cultural, con un nivel de apropiación personal, han incorporado en sus experiencias pasadas, en su habitus, los elementos necesarios para lograr un impulso de experiencias creativas expresivas: sus estructuras estructuradas siguen y continúan estructurando nuevas vivencias experienciales y creativas. "Historia incorporada, hecha naturaleza, y por ello

olvidada en cuanto tal, el habitus es la presencia actuante de todo el pasado del que es el producto: de partida, es el que confiere a las prácticas su independencia relativa en relación a las determinaciones exteriores del presente inmediato." (Bourdieu, 1980:94).

18.5. Actividad asociativa artesanal en Teotihuacán.

Desde el comienzo de la investigación, en el proceso de observación de la zona de estudio se pudo apreciar la gran ausencia de procesos asociativos, permeada además por un ambiente de desconfianza, en el que conceptos como el de *tercer sector* se encontraban completamente ausentes; es decir, existía y actualmente persiste la carencia de aspectos sociales necesarios para la configuración de un ente asociativo que pueda configurar una nueva relación sociopolítica de participación social.

	Sí	% de la muestra	No	% de la muestra
Ha pensado en asociarse con otros artesanos.	7	13.7	44	86.3
Le han propuesto ser miembro de alguna asociación.	5	9.8	46	90.2
Participaría activamente en alguna asociación.	5	9.8	46	90.2
Invitaría a una persona ajena a su familia a trabajar en su taller.	9	17.6	42	82.4
Considera importante preservar el oficio artesanal.	29	56.9	22	43.1

Tabla 17. Resultados de cinco reactivos referentes a procesos asociativos.

Durante los años que comprende la línea de tiempo de esta investigación, el ambiente de negocios generado por Artesanías Poncho y Artesanías Itz-Yollotzin (de acuerdo con testimonios de los propios artesanos) ha hecho que esta ausencia de apoyo social se acreciente, y en gran medida esa puede ser una de las principales causas por las que los artesanos se niegan a participar en proyectos asociativos, como se muestra en los resultados de los reactivos de la Tabla 16. Pero además de lo anterior existe también la figura del *intermediario*, referida a aquellos vendedores de las artesanías que se hacen pasar por artesanos, entre otros aspectos que se han conjuntado para crear este ambiente de *desconfianza* entre grupos familiares productores.

“...lo que pasa es que la artesanía es de tiempo completo y actualmente la gente del medio pues se la lleva más cómoda vendiendo, se ha dedicado a ser ambulantes, a ser comerciantes y no les gusta hacerla, polvearse y estar de 8 a 5 de la tarde, entonces es una salida fácil. Nada más la venden y dicen que son artesanos, van a lugares turísticas, pero los artesanos estamos en el taller” (Entrevista con el artesano Víctor Muñoz).

Por supuesto habría que considerar también aquellos testimonios que dejan prueba de que en algún momento los artesanos han intentado crear asociaciones, en los que de igual manera se puede apreciar el ambiente de desconfianza que pervive en la zona de estudio.

“Tuvimos una asociación, que fundamos en el dos mil, pero la activamos durante unos 5 años y de forma intermitente, desafortunadamente los miembros de una asociación tienen diferente forma de ver las cosas y hay ocasiones cuando uno quiere realizar algo lo ven ellos como una cosa personal o como un beneficio personal, entonces no tiene caso que yo me esfuerce tanto en querer realizar un proyecto si las personas en lugar de querer reconocerlo lo critican, nosotros estamos metiendo el turismo a Santa María los días 21 de mayo y días festivos, yo pude conseguir el préstamo de un terreno como de dos hectáreas y hablamos con las autoridades de comunicación, la federal y otras para que nos hicieran llegar la gente al pueblo, mucha gente dijo que yo me iba a beneficiar con el estacionamiento, pero lo que se iba a recabar o a recolectar del estacionamiento era para fondos de la unión, la asociación, ¿y sabe qué?, la dejé parada ya, todavía en algunos municipios me reconocen como presidente de la unión de artesanos de Santa María, pero realmente ya no la tenemos en actividad, estuvimos buscando en el INAH un espacio en la orilla del pueblo para que nos dieran permiso para vender nuestra artesanía todos los artesanos de Santa María, pero como le digo pues no, así no se puede” (Entrevista con el artesano Víctor Muñoz).

Se podrían analizar toda una serie de testimonios como el de Víctor Muñoz, pero la realidad es que todos apuntan a señalar la misma situación y problemática: no existe confianza entre uno y otro grupo, ni siquiera la existe entre individuos que ya han intentado asociarse.

Si como lo indica la teoría, el aspecto asociativo es, tiene, y debe tener el carácter de *voluntario*, se puede apreciar en el entorno de la zona de estudio la total carencia de aspectos *voluntarios* en los que pudiera generarse ese plano intermedio de acción entre el individuo (el artesano) y cómo se relaciona con otros individuos (artesanos fuera de su familia), e instituciones (otras asociaciones, gobierno municipal, estatal y federal, etc.) con el fin de recibir beneficios directos en aspectos sociales y productivos. Fernandez (2009) afirma que el grado asociativo es una pieza clave para entender el desarrollo social de un territorio determinado por lo que se vuelve necesario planificar y organizar acciones voluntarias realizadas por colectivos de personas (familias de artesanos) que decidan constituirse como entidad.

18.5.1. La Pieza del Bicentenario.

Proyectos que han buscado obtener el apoyo gubernamental también son parte de los intentos asociativos que en algún momento hubo en Teotihuacán para dar empleo a grupos específicos de artesanos de la zona. Tal es el caso de la llamada “pieza del bicentenario”, un proyecto dirigido por el artesano Juan Gerónimo Santillán Enciso, cuyo documento puede consultarse íntegro en los anexos de la presente tesis, y fue planeado y escrito en el año de 2009 teniendo como objetivo principal, en una fase inicial, dar trabajo a 20 talleres artesanales en el Valle Teotihuacano mediante la producción de una pieza de obsidiana conmemorativa del Bicentenario.

Se trata de una artesanía conmemorativa, de 7.5 kilogramos de peso, cuyas medidas propuestas en centímetros eran de 30 de largo, 20 de alto, y 10 de ancho (profundidad). El costo estimado de producción era de \$4,000 pesos por pieza y se planteó ofrecerla a un público con “alto poder adquisitivo” (según el documento) a un precio de \$8,000 pesos.



Figura 21. La pieza del bicentenario.

La versión escrita del proyecto fue realizada en el año de 2009, y entregada a “autoridades del gobierno estatal⁴⁰” con el objetivo de ser revisado y aprobado. En ese año, el proyecto se hizo a nombre de la *Asociación Civil de Artesanos del Valle de Teotihuacán*, presidida por el mismo Juan Santillán; sin embargo, apenas dos años después se presentaron inconvenientes que hicieron que esta asociación se disolviera.

Dentro del proyecto destaca la problemática que los mismos artesanos describen, la cual se transcribe íntegra por su importancia al respecto de la presente investigación:

VI. LA OSIDIANA Y SUS ALCANCES DE COMERCIALIZACIÓN CONDICIONADOS AL DÍA DE HOY.

(Analizando el penoso problema)

Los artesanos Mexiquenses del Valle de Teotihuacán Estado de México, han aprendido a moldear Las Piedras de Obsidiana como si fueran de barro o plastilina, por medio de técnicas y enseñanzas adquiridas y transmitidas de generación en generación; con la paciencia empírica que da el saber y tener presente que su misión es

⁴⁰ Juan Santillán se limitó a indicar que el proyecto le fue entregado a autoridades del gobierno estatal activas en 2009, pero no quiso especificar nombres ni cargos específicos.

perpetuar y dejar palpable la grandeza de su antepasada civilización Teotihuacana, “escuela de excelentes escultores”. Estas enseñanzas han quedado grabadas para siempre en un sinnúmero de esculturas, máscaras y objetos, que han sido reproducidos en sus más exclusivas expresiones artísticas de gran belleza. Esculturas en obsidiana que han dado la vuelta al mundo. (Sobre todo en los mercados con mas demanda Europa, La Cuenca del Pacífico, La Unión Americana). Mercados que contradictoriamente han tenido y siguen teniendo la capacidad de aprecio y de estima de la disciplina lapidaria Mexiquense, ya que la Obsidiana es considerada por ellos mismos como una Piedra de Naturaleza Fina y Hermosa.

1. LAS RAÍCES DEL PROBLEMA.

El Origen de este inexorable problema, radica en la pronunciada y constante disyuntiva de No contar con un mercado de venta personal al público, con la infraestructura sensata de apoyo, y con la debida acreditación ante instancias legales pertinentes (que regulen los costos de producción, distribución y venta directa al público, así como a distribuidores de tiendas). No podemos negar que existen mercados de venta directa al público, pero la mayor parte de estos pequeños mercados son amañados por conexiones mafiosas nacidos de medidas paternalistas que sólo se dedican a veneficiar a unos pocos (los de la clase alta), y a seguir acariciando y acrecentando el problema, mas no la solución; pero lamentablemente la situación es más compleja de lo que parece ser, esta actividad económica propia del verdadero artesano Mexiquense se ha tornado injusta y despiadada, a un grado tal que nuestra dignidad como seres humanos a llegado a pasar a segundo termino, lamentablemente movidos por nuestra propia necesidad de subsistencia. Hablando quizá de 30 años a la fecha del día de hoy, ha nacido una cadena de comercialización depredadora y voraz de nuestras obras, donde el intermediario y el

comerciante de la tienda se llevan las mejores tajadas de la ganancia, y el productor mismo ó el artesano se lleva la peor parte de las cosas; la injusticia nace en el mismo seno de nuestros talleres, en donde intermediarios, comerciantes, ó en algunas ocasiones “escultores de cierto prestigio reconocido”, concedores de la demanda y mercados de este tipo de trabajos, compran nuestras piezas ó esculturas a un precio ridículo, y por si fuera poco condicionado por parte de ellos muchas veces cayendo en el absurdo total, para posteriormente grabarles ellos mismos su marca ó firma, y venderlos hasta por encima de 10 veces más de su valor original de compra.

Las visitas que hacemos nosotros mismos a los grandes comercios establecidos de artesanía en general resultan de igual manera que lo anterior, ó en algunas ocasiones peor. Nos compran y nos pagan como quieren y cuando quieren, denigrando nuestra calidad moral, ya no como pequeños comerciantes de artesanía a pequeña escala, si no como seres humanos; orillándonos a una seria especulación de desesperación y de abandono total de esta disciplina.

2. CITANDO Y ANALIZANDO LAS DEMAS BARRERAS DEL PROBLEMA.

El objeto principal de un buen gobierno, es el de administrar y proporcionar todos los bienes posibles a la población que los eligió, en base a una confianza compartida; pero todo esto No puede ser posible sin los elementos básicos a demandar; que es la sensibilidad, educación y cultura; no se puede explicar el uno sin el otro. La disciplina Artesanal Mexiquense nos invita constantemente a buscar un pasado ancestral, que es nuestro presente; el presente de salvar lo que es nuestro y defender lo poco que nos esta quedando; con este informe no pretendemos andar buscando culpables y verdades de cosas que no queremos oír, tratamos de concientizar y trabajar

soluciones de fondo, más No de sugerencias. La política de hoy ya no debe ser un asunto de realidades, sino un asunto de percepciones, ya no queremos seguir atados a un país de corrupción, de abuso e impunidad; que da por añadidura a Gobernantes que están comprometidos desde un principio con sus intereses personales, que con los intereses de la nación; que primero hablan por ellos, y después alegan por México; ocasionando con todo esto, una desvinculación entre la sociedad y el gobierno, generando focos de tensión permanente, y dando lugar a vicios y aberraciones que a continuación mencionaremos:

A.- La Políticas Internacionales de Comercio Exterior Neoliberal, han sido diseñadas, planeadas y ejecutadas, a favor de los grandes y poderosos monopolios internacionales. La entrada excesiva y desleal al país de productos artesanales de origen extranjero (Artículos Chinos), han golpeado de manera criminal y cobarde nuestra noble actividad económica artesanal mexicana, y hablamos prácticamente de todas las disciplinas y artes de las diferentes mano facturas de creatividad mexicana (talla de madera, papel, resinas plásticas, cerámica, cuero, vidrio, textiles, alfarería, talabartería y pinturas). Aniquilando con ello fuentes de empleo que da alimento, vestido y sustento de las familias Mexicanas; lo que un artesano mexicano produce con dedicación y esfuerzo de uno a dos días, traducido en un costo de \$100.00 cien pesos m/n (precio de taller); el extranjero lo coloca en \$25 veinte y cinco pesos m/n (precio de venta al público). No hay ningún tipo de comparación y congruencia a todo esto.

B.- Los monopolios comerciales transformados en cadenas de tiendas de “artesanías mexicanas”, así como hoteles de cinco estrellas, plazas comerciales de renombre ubicados estratégicamente en los diversos destinos turísticos nacionales (algunas de estas tiendas propiedades de gente inconsciente a la situación); tienen

acuerdos preestablecidos con las agencias de viajes; a manera que los posibles compradores potenciales de origen extranjero y nacional, ya están instruidos e influenciados para hacer sus gastos y compras en estos nichos de mercado, dejando prácticamente fuera a los demás pequeños comercios artesanales sin posibilidades de ventas dignas.

C.- La inseguridad de asaltos, secuestros y zozobra social dentro de nuestra República Mexicana, ha dado una pésima imagen de lo que es México ante la comunidad internacional; orillando a los visitantes potenciales de las diversas partes del mundo, a considerar y optar mejor por otros destinos turísticos del orbe quizá más seguros y hospitalarios, ocasionando con esto el progresivo debacle de la industria turística mexicana, y por consiguiente de todo lo que depende de esta misma.

D.- La constante alza de precios en los artículos de primera necesidad, así como combustibles, refacciones, energéticos y demás materiales, encasillan todavía más la operabilidad y mantenimiento de un taller de transformación con giro artesanal; por citar el ejemplo mas convincente en la labor de la transformación de la obsidiana (corte y tallado). Dada la dureza y vulnerabilidad de este tipo de roca vítrea, las herramientas principales de fricción y labrado para la obsidiana, dependen de un material duro y de consistencia fina que sean capaces de penetrar en la textura de la piedra volcánica, deben de ser herramientas hechas a base de pedacearía de diamante (para dureza y precisión al corte), que dada su fabricación y diseño (fragmentos de diamante y piedras finas) tienen hacer producidas y puestas en el mercado, a un costo verdaderamente considerable a comparación de herramientas de corte y labrado convencional.

La muerte de algunas cosas se presenta de muchas formas y maneras.

A lo largo de este breve y objetivo tratado con tintes de información actual de la complicada situación, se han citado y analizado de una manera general, Siete de los principales factores que muy progresivamente están llevando nuestro milenarismo oficio artesanal a su muerte y desaparición total.

A pesar de las adversidades enumeradas con anterioridad, nuestra herencia de enseñanza seguía en pie, con muchos trabajos y adversidades que afrontar pero seguía aún manteniéndose; desgraciadamente a partir del mes de Abril del año en curso (el mes de la Influenza Humana), esta problemática hizo lo propio con nuestra de por sí difícil situación, dando un certero tiro de gracia a nuestra afanosa profesión, paralizándola casi en su totalidad. Para darnos una idea de la gravedad de la situación, del citado mes de Abril a la fecha se han cerrado 51 talleres artesanales en el manejo de este feldespato vítreo, perdiéndose con ello cerca de 255 empleos de gente potencialmente trabajadora, y de seguir como van las cosas quizá en lo que resta del año y para el siguiente se lleguen a cerrar más del doble de los Talleres artesanales que todavía al día de hoy permanecen con muchos esfuerzos, trabajos y disyuntivas que cumplir.

En proporción del reto es el apoyo.

A mayores retos Almas Fuertes.

La problemática descrita por los artesanos no es ajena a la que se observó en el año de 2012 cuando se llevaron a cabo las primeras observaciones de campo de la “nueva etapa” de la investigación; sin embargo, destaca también el sentir de los artesanos al respecto del actuar del gobierno como ente facilitador de apoyo para la subsistencia del oficio artesanal de la zona. También es importante resaltar que, en la parte donde se relata acerca de *una cadena de*

comercialización depredadora, la referencia es hacia Artesanías Poncho, que en aquel entonces ya realizaba las prácticas descritas con anterioridad, lo cual fue confirmado por Juan Santillán.

El proyecto no prosperó ya que, de acuerdo con el testimonio de Juan Santillán al respecto, “el gobierno se limitó a alargar su respuesta, nunca hubo una respuesta concreta, de plano optaron por cansarnos hasta que dejáramos de preguntar, se llegó el bicentenario, y el proyecto no se hizo, de hecho decidimos, como última opción, regalar una pieza de las que elaboramos como muestra al presidente Felipe Calderón, lo cual hicimos a principios de 2010, a ver si así nos hacían caso y la podíamos producir antes, pero lo único que recibimos fue una carta de agradecimiento” (Entrevista con el artesano Juan Santillán).

La asociación se disolvió después del mes de septiembre de 2010, al pasar las celebraciones del bicentenario y al no encontrar opciones ni respuestas positivas de parte del gobierno estatal y federal. A decir de Juan Santillán, las asociaciones no funcionan en México por diversas cuestiones.

“El problema es comenzar a trabajar en equipo, después mantenerse trabajando en equipo, y después lograr el éxito en equipo, creo que parte de lo que nos dejan los españoles en su conquista es eso, la envidia, el egoísmo, no sabemos trabajar en equipo, yo fui presidente de una asociación y le puedo decir que los proyectos, la iniciativa, éramos más de diez, y los que andábamos en esto si acaso éramos tres, los demás ni se aparecen ni cooperaban en nada, pero que no tenga uno un logro porque así sí se acercan. Creo que ese es nuestro gran problema de nosotros como mexicanos, el no saber trabajar en equipo, hacer una asociación se ha intentado varias veces, pero no funciona, la gente aquí está acostumbrada a no trabajar por iniciativa propia sino que nos tienen que andar arrempujando, desgraciadamente y da pena, porque es mi propia gente, tener que decir que no estamos capacitados para trabajar en grupo, no sabemos trabajar en grupo, lo que hacemos lo hacemos con mucha envidia y a mal juicio, entonces se le critica al que trabaja, estamos mal, por ese lado pienso que es uno de los problemas por los que no se puede trabajar como agrupación, y otra, el desinterés del gobierno es lo que hace también que cada quien trabaje a su interés propio” (entrevista con Juan Santillán).

19. CONCLUSIONES.

A continuación se presentan las principales conclusiones que se obtuvieron mediante la realización de este trabajo de investigación. Sin lugar a dudas, el principal aporte de estas conclusiones reside en su posibilidad de orientar futuras líneas de investigación que vendrán a complementar este trabajo inicial. De esta única manera es como se concibe el progreso en la labor de este estudio.

Debido a que se trata de un estudio a profundidad, y a la vasta información recopilada gracias a la excelente participación de los artesanos en la labor de investigación, se establecen las conclusiones en diferentes apartados, con el fin de caracterizar de forma específica las reflexiones en torno a los principales hallazgos.

19.1. Relaciones entre variables y Creatividad: comprobación de hipótesis.

El objetivo principal de esta investigación, que se basa en analizar la relación que existe entre los procesos de transmisión de conocimiento y la aplicación de información prehispánica en el proceso productivo de los grupos familiares de artesanos de obsidiana con el ámbito creativo y experiencial para determinar su impacto en el área de desarrollo asociativo, se encuentra fundamentado como respaldo para el planteamiento del problema, cuyo eje fundamental es la falta de Creatividad como factor de desarrollo individual y familiar.

Teniendo esta base fundamental para el desarrollo de un estudio a profundidad, deben considerarse las siguientes relaciones encontradas entre las variables independientes y el aspecto Creativo:

1. En primer lugar, la variable independiente *Transmisión de conocimiento artesanal* encuentra su relación con la Creatividad desde una dimensión enteramente *motivacional*. En este aspecto, la transmisión de conocimiento

dentro de los núcleos de estudio representa enseñanza intrafamiliar, lo que tiene una serie de implicaciones motivacionales desde el momento en que los jefes de taller, o incluso las madres de familia, optan por que sus hijos mejor estudien y no se dediquen a un oficio que consideran ofrece pocas posibilidades para solventar sus necesidades básicas.

En ese sentido, la ausencia de motivación, que comienza desde el núcleo familiar, actualmente afecta de forma trascendental a la *Creatividad artesanal y productiva*, la cual es la principal variable intermedia de este estudio. En la zona de Teotihuacán existe una marcada carencia de motivación que está afectando el aspecto Creativo en los talleres de artesanos de la obsidiana.

Aunado a lo anterior, se pudo encontrar que el modelo de transmisión de conocimiento está basado solamente en un imaginario social, y no es como se pensaba desde el inicio de la investigación; es falso que exista una larga tradición de conservación y mejoramiento del conocimiento artesanal y que además éste sea transmitido de generación en generación. Este viene a ser un importante hallazgo, ya que rompe con ideas previamente establecidas y demuestra que el aspecto motivacional se viene rompiendo desde los años veinte, cuando Manuel Gamio funda la escuela de artes y oficios, porque desde ese momento los artesanos exitosos buscaron que sus hijos se dedicaran a estudiar otras profesiones y/u oficios.

Con la afirmación previa se cumple el Objetivo específico 1 y también se acepta y comprueba la Hipótesis específica 1, ya que actualmente la transmisión de conocimiento es escasa dentro de los núcleos familiares.

2. La segunda variable independiente, *Información Cultural Prehispánica*, está relacionada con la Creatividad artesanal desde una dimensión de *identidad cultural*. La cultura local, manifestada por los rasgos históricos prehispánicos de Teotihuacán, conforma una riqueza contextual que está siendo desaprovechada por los artesanos de la obsidiana.

En este punto es necesario tomar en cuenta que no se pretende que los artesanos sean expertos conocedores de la historia local, la cual es vasta y compleja, pero de igual forma se podría pensar que así es en realidad, que la conocen, la manejan y se apropian de ella, lo cual configura otro imaginario social de *lo ideal* para ser artesano en Teotihuacán.

La información prehispánica se encuentra ahí, en el lugar, incluso en el mismo Centro de Estudios Teotihuacanos, y no requiere de ninguna característica o requisito especial para poder acceder a ella; sin embargo, los artesanos no han manifestado una apropiación cultural adecuada que les permitiera hacer creaciones con gran contenido y valor cultural.

Con los resultados analizados y discutidos acerca de esta relación, se pudo encontrar que un escaso número de artesanos están apropiados de la cultura local; mientras que la gran mayoría ni siquiera considera importante este aspecto porque, en términos generales de su apreciación, *la cultura no vende*. Esto configura otro aspecto importante que determina en gran medida un nivel bajo de conocimiento porque, además, no existe relación alguna entre la escolaridad de los artesanos y su apropiación cultural de información prehispánica local: quienes sí aplican contenidos culturales en sus artesanías tienen apenas la primaria.

El aspecto cultural de esta investigación es una variable que vino a develar indicadores preocupantes. No es necesario resaltar la importancia de preservar las manifestaciones culturales de un país con tanta diversidad, por lo que la pérdida de identidad es otro aspecto que configura la necesidad de más estudios al respecto que puedan hacer aportes significativos a las problemáticas socioculturales que se agravan con el paso del tiempo. De esta forma, y mediante el análisis de estas variables, se cumple el Objetivo específico 2 y se acepta la Hipótesis específica 2.

3. El *Proceso Familiar Productivo* se encuentra permeado por las principales características encontradas en las variables independientes 1 y 2, por lo que esta variable en particular encuentra su relevancia creativa en el aspecto dimensional *expresivo* de la Creatividad. Se trata de una variable que además permitió obtener datos acerca de la situación organizacional de los talleres de obsidiana de Teotihuacán, porque se pudo registrar todos los componentes y partes del proceso de producción. Evidentemente existen carencias, sin embargo se encontró que todos los talleres cuentan con las herramientas mínimas para poder realizar el proceso productivo de principio a fin y ningún taller requiere de los servicios de otro para alguna parte de la producción.

En el aspecto organizacional, las decisiones las toma el jefe de taller, que en todos los casos es el padre de familia. Se trata entonces de un modelo organizativo que no promueve una toma de decisiones a nivel familiar, lo cual también se encuentra afectando no solamente la Creatividad manifestada en las artesanías de los talleres, sino también el aspecto creativo de los artesanos miembros del mismo.

Además, se encontró que en cada taller existe un proceso productivo estático, cada taller cuenta con un grado de *especialización*, que lejos de ser benéfica está boqueando la posibilidad de una potencial manifestación expresiva variada de productos artesanales. Este punto deja más interrogantes que respuestas, porque todos los talleres cuentan con la posibilidad de tener una línea variada de productos, sin embargo han optado por estancar su producción a figuras específicas: algunos hacen tortugas, otros solamente piedras para masaje, etc.

En ese sentido la Creatividad Artesanal se bloquea en dos sentidos: primero, los artesanos que no son jefes de taller hacen exclusivamente lo que el jefe decide, desechando así su potencial creativo; y segundo, lo anterior limita el nivel creativo-expresivo en las artesanías mismas, porque el proceso está inmerso en un ciclo estático que ni siquiera considera nuevas formas de pensar.

Así, al encontrarse que el proceso es estático, además de los aspectos señalados, se comprueba la Hipótesis específica 3 y se cumple el Objetivo específico 3.

4. Como consecuencia, las anteriores tres variables analizadas pueden integrarse en un modelo de *Creatividad* con total convicción, porque queda clara su influencia en la drástica disminución del aspecto creativo en los grupos familiares de artesanos. Desde la aplicación de la teoría se ha demostrado que existe una relación directa entre *Creatividad* y *Experiencia*, pero una no se entiende sin la otra; es decir, la *Experiencia* también tiene influencia sobre la *Creatividad*. Dicha afirmación parte del trinomio relacional encontrado cuando se agrega el factor *Habitus*. *Experiencia* es también historia personal, la cual, en el caso de los jefes de taller, siempre fue en condiciones socioeconómicas adversas; y de igual forma se observó que el aspecto creativo también contribuye a la creación de experiencias positivas, porque brinda satisfacciones personales (Flujo).

De esta forma, como existe una influencia directa de las tres primeras variables que afecta la *Creatividad*, se limita la construcción de una experiencia cultural y motivacional adecuada, lo cual no es benéfico en ningún sentido para generar mejores condiciones dentro de los procesos productivos artesanales. Con la anterior afirmación se acepta como válida la Hipótesis específica 4, así como el cumplimiento del respectivo Objetivo específico 4.

5. Al existir una relación entre *Experiencia* y *Creatividad*, y viceversa, se encontró que la experiencia de los artesanos, a nivel cultural artesanal, es igual de baja que en el aspecto creativo. Vale repetir: a nivel cultural, porque afirmar a secas que la experiencia (así, solo el término) es baja, provocaría entrar en una serie de debates que, al menos hasta el punto al que llegó la investigación, no alcanza para discutir más a profundidad.

Experiencias culturales bajas, desde la teoría, generan capitales culturales escasos, carencia que genera en el individuo la falta de *voluntariedad* encontrada en los resultados. Esto ayuda a explicar en cierta medida la escasa o nula actividad sociopolítica que existe entre grupos de artesanos en Teotihuacán. Es este resultado el que permite afirmar que la Hipótesis específica 5 es aceptada y se ha cumplido el objetivo específico 5.

Las asociaciones, como organismos políticos, son un medio que puede incitar condiciones propicias para la búsqueda de mejores escenarios de trabajo y, por ende, de bienestar social. No intención de esta investigación proponer el aspecto asociativo como una solución inmediata a la compleja problemática presentada a lo largo de la investigación, pero sí es necesario proponer puntos de partida, y ese comienzo tal vez pueda determinarse por adoptar un enfoque asociativo como el principio de un esfuerzo para avanzar en la solución de problemas específicos del contexto artesanal teotihuacano.

Además de los cinco puntos encontrados, mediante los que se puede afirmar que la Hipótesis y el Objetivo general se han aceptado y cumplido respectivamente, es necesario hacer una serie de apuntes sobre la relevancia de la Creatividad, tanto a nivel teórico como práctico.

19.2. Hacia una concepción de Creatividad.

A partir de la teoría abordada en la presente investigación, se llega a la conclusión de que la Creatividad es un ente que se manifiesta dentro del comportamiento humano, a la vez que potencia su desarrollo. Los diversos enfoques teóricos, desde la psicología y la filosofía, resultan muy enriquecedores al respecto porque intentan comprender a la Creatividad desde dos perspectivas de conocimiento.

De esta forma, una perspectiva que aporta mucho a este respecto es la visión de Peirce acerca de los signos, la cual permite concebir a la Creatividad como un

ciclo perpetuado en la persona. Lo anterior en combinación con Bourdieu y su concepto de *habitus*, ya que el mismo aporta mucho desde la perspectiva de cómo el pasado influye en las acciones del individuo, realizando una especie de *ejecución* de todo su bagaje cultural adquirido a lo largo de su historia; Peirce lo aterriza mediante el uso de índices simbólicos de signos, y su teoría se relaciona con autores como Saussure, quien lo plantea como *signo lingüístico arbitrario*. Todas estas perspectivas llevan a pensar que la creatividad *es un ciclo*:

Como todo lo que vemos y creamos se convierte en signo, partiendo de interpretaciones propias del *habitus* adquiridas a través del tiempo, luego entonces, el conocimiento adquirido se convierte en pasado, y el pasado en su forma de conocimiento-experiencia, actúa en nuestro presente a través de expresiones de todo tipo, las cuales luego se vuelven a interpretar como signos, ya sea por uno mismo o por alguien más, convirtiéndose en un ciclo, el cual bien podría llamarse *el ciclo creativo*.

Por expresiones de todo se hace referencia a expresiones artísticas, filosóficas, psicológicas, etc., como las artesanías de obsidiana por ejemplo, que para ser creadas necesitan de conocimiento empírico, pero también filosófico, en el que la apropiación de identidad (entorno) se hace presente en el momento de su creación. Al ser terminada, la artesanía se convierte en un símbolo cultural nuevo, un signo que ha de ser interpretado y reinterpretado tanto por su creador como por quien lo aprecie o “consume”, haciendo que el ciclo creativo inicie nuevamente, contribuyendo así al desarrollo humano de la persona y sus relaciones con el objeto. Las anteriores consideraciones configuran la concepción de Creatividad a la que se llega como resultado de esta investigación.

19.3. Tipología de artesanos de obsidiana en Teotihuacán.

Dentro del universo de estudio existen únicamente cinco artesanos que, propiamente dicho, se han apropiado de la cultura local por medio de

información prehispánica y que además la aplican dentro de su trabajo artesanal (Tabla 11). El trabajo de estos artesanos es una combinación creativa de símbolos previamente asimilados como parte de su capital cultural propio, dando como resultado artesanías que representan un nuevo símbolo, signo, u objeto con el cual los individuos se relacionan de diferentes maneras, siempre en concordancia con su apropiación cultural.

Luisa García, presidenta de la Asociación Cordobesa de Artesanos (ACA) en Córdoba, España, afirma que “los contenidos culturales históricos son de gran relevancia para el trabajo del artesano, porque potencian la creación de una nueva cultura, la que hacemos ahora mismo, y es que la cultura no deja de producirse y reproducirse a sí misma...”⁴¹. Lo anterior ocurre con el trabajo artesanal de los artesanos teotihuacanos en cuestión, y aunque sólo representan el 9.8% de la muestra, sus obras revelan mucho acerca de las acotaciones de la presente investigación, porque son una mezcla de identidad cultural con aspectos relevantes a su visión propia.

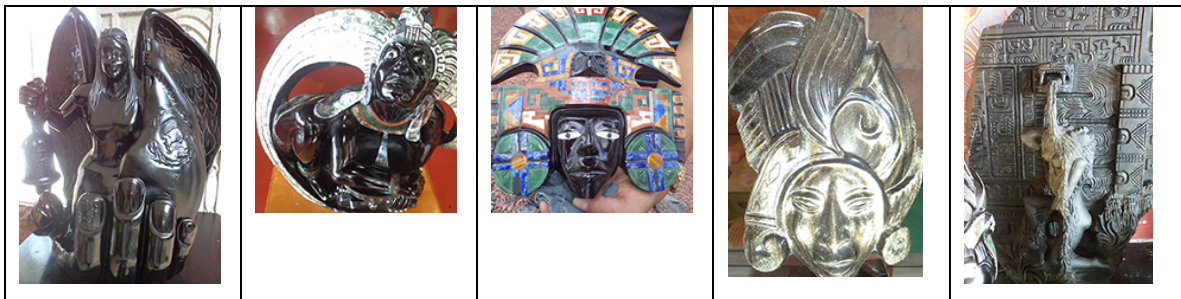


Figura 22. Creaciones realizadas por artesanos que mezclan la cultura con visión propia.

Tomando en cuenta esta cosmovisión propia de cada artesano es que se puede realizar una tipología específica con base en los resultados observados.

1. **Artesano Cultural Estático.** Es aquel artesano que se dedica a la creación de artesanías específicas, como figuras de animales, sin realizar

⁴¹ Entrevista a Luisa García, fundadora de Cerámica Rakú y presidenta de la ACA, llevada a cabo en Junio de 2014 durante la estancia doctoral realizada en la Universidad de Córdoba, España.

una diversificación de productos durante periodos largos de tiempo (años), y sin aplicar aspectos de cultura local en las mismas.

2. **Artésano Cultural Semi-Estático.** Es el artesano que, además de no tener una diversificación productiva, realiza eventualmente reproducciones de ídolos o figuras prehispánicas, pero sin aplicar una concepción propia de esa cultura.
3. **Artésano Cultural Simbólico.** Es el artesano cuyo trabajo está basado en la apropiación de conceptos propios de una cosmogonía histórico - prehispánica y los aplica en medida de su interpretación propia, generando así artesanías que representan a su vez signos y mensajes simbólicos nuevos que ayudan a mantener *el ciclo creativo*.

19.4. Sobre el contexto asociativo artesanal teotihuacano.

Durante el transcurso de la investigación de campo se pudo observar que los núcleos familiares de artesanos que trabajan la obsidiana en Teotihuacán tienen características similares entre sí:

1. Son familias pequeñas.
2. La familia completa trabaja dentro del taller propio.
3. Existe un líder o jefe de taller, que en todos los casos se encontró que se trata del padre de familia. Esto indica que cada taller trabaja bajo un esquema parental patriarcal.
4. Cada taller está especializado en la realización de figuras específicas, no existe una diversificación de productos. A este respecto muchos de ellos afirman que “si les encargan algo específico” lo podrían realizar, pero que siempre “prefieren” hacer lo que siempre han hecho.
5. Todos los núcleos familiares, el 100% de la muestra, afirma que “prefiere” no asociarse con ningún otro grupo de artesanos, ni mucho menos con algún individuo que no pertenezca a su familia.

Tomando en cuenta estos 5 puntos básicos, se hacen las siguientes afirmaciones a manera de reflexión sobre el tema *organización - asociación*:

- a) Los núcleos familiares de artesanos son *asociaciones* porque finalmente son una familia, lo que significa que, en su concepción *natural*, por ser familia funcionan como una asociación que busca fines comunes; esto se refuerza con la teoría de Niño (1995) que menciona, entre otras cosas, la característica de que los individuos se asocian porque son convocados por agentes internos o externos, y en este caso particular, además son impulsados por las necesidades internas de la familia misma.

Se puede considerar también que las personas de la familia que *trabajan* en el taller no son empleados sino miembros de un esquema particular de funcionamiento. Sin embargo, cuando hablamos del tema de “acciones dentro del campo político en confrontación con otros sujetos colectivos, grupos sociales, o asociaciones”, los grupos familiares, por la situación descrita en el punto 5, no están cumpliendo con esta característica fundamental de *ser asociación*. Este tema podría poner en debate si, luego entonces, los núcleos familiares son asociaciones o no; sin embargo, como resultado de la investigación, se afirma que se trata de asociaciones que han limitado sus funciones políticas por diversas situaciones socioculturales, las cuales se abordan dentro de esta tesis.

- b) Los núcleos familiares descritos también son *organizaciones*. Partiendo de una concepción empresarial es que se hace la anterior afirmación, porque finalmente todos los talleres buscan ingresos económicos como objetivo principal, y porque los miembros de los talleres, como organizaciones, tienen funciones específicas dentro de la misma.

Por otra parte, el esquema parental patriarcal bajo el que funcionan limita en gran medida la función asamblearia que, como familia, se supone

deberían tener: es el jefe de taller (padre de familia), en todos los casos, quien toma las decisiones acerca de lo que la organización debe hacer o no, lo que le confiere un perfil de *director general de la organización*.

Con las anteriores características, los grupos familiares son organizaciones empresariales y también son asociaciones, pero es en el plano de la *acción colectiva* en donde los grupos artesanales están limitados, en gran medida por la decisión propia de no asociarse fuera del núcleo familiar y como resultado de experiencias negativas en el plano político, como es el caso de sus acercamientos con las empresas Artesanías Poncho y Artesanías Itz-Yollotzin.

19.5. Tesis.

Tomando como referencia de las anteriores reflexiones a la definición sobre el ciclo creativo, así como la tipología de artesanos previamente descrita, se puede afirmar que el tercer tipo de artesano es el que más se apega al esquema propuesto en el sistema de hipótesis.

A partir de esa consideración, las características observadas en los artesanos que tienen una apropiación cultural permiten plantear la siguiente Tesis:

Dentro del contexto artesanal teotihuacano, un modelo que impulse una mayor apropiación cultural, ya sea en términos de información prehispánica o de capitales simbólicos adquiridos mediante aproximaciones histórico-culturales, propiciará la diseminación y mantenimiento de *ciclos creativos* que permitan a los artesanos de obsidiana crear artesanías de un gran valor cultural simbólico propio de la identidad cultural de la zona. Como resultado de lo anterior se irá generando una experiencia cultural más amplia de la que existe actualmente, dándole una valoración más amplia al acto de transmisión de conocimiento, lo cual puede propiciar un nuevo entorno productivo e impulsar a su vez la actividad artesanal creativa de forma continua.

El consumo cultural, en todas sus formas de capital, es una variable que puede modificar y potenciar la Creatividad, misma que se expande como fenómeno impulsor de actividades políticas asociativas.

19.6. Sobre la importancia de la apropiación cultural.

Los artesanos que tienen una aproximación y apropiación de la identidad a nivel histórico y cultural han podido realizar obras que reflejan un nivel creativo diferente del resto de la muestra de investigación, las cuales representan una mezcla de identidad cultural local con aspectos artísticos de interpretación propia. Estos artesanos no tienen ninguna diferencia de recursos materiales como maquinaria, con respecto a los demás grupos artesanales; la única diferencia notable entre ellos y el resto de los artesanos es la aproximación cultural que han hecho a lo largo de su experiencia dentro del oficio artesanal.

Por este motivo, tomando en cuenta la tipología de artesanos propuesta (apartado 19.3), así como los resultados de la investigación, se establece la totalidad de la muestra de la siguiente manera:

Nivel de apropiación cultural.	Tipología.	No. de artesanos.	Porcentaje de la muestra.
1	ARTESANO CULTURAL SIMBÓLICO	5	9.8
2	ARTESANO CULTURAL SEMI-ESTÁTICO	11	21.6
3	ARTESANO CULTURAL ESTÁTICO	35	68.6

Tabla 18. Nivel de apropiación cultural de acuerdo a la tipología de artesano propuesta.

Los cinco artesanos que se han apropiado de la cultura local y la han aplicado a sus creaciones, de acuerdo con testimonios de ellos mismos, es resultado de un interés propio derivado de años de dedicación con el afán de mejorar sus propias artesanías.

Una cuestión abierta sería entonces la siguiente: ¿de dónde surge la motivación del trabajo propio para buscar más recursos aplicables al oficio? Esta es sin lugar a dudas una base para poder continuar con los estudios sobre Creatividad en los núcleos familiares de artesanos.

En ese sentido, los artesanos que no han realizado una apropiación cultural apropiada para diversificar sus creaciones tal vez podrían comenzar por retomar la información cultural prehispánica de Teotihuacán como un primer paso que, aunque no garantice la solución de su compleja problemática, puede llegar a ofrecer variantes de su propia Creatividad manifestada en su proceso de producción. De acuerdo con los datos recabados y los resultados de la investigación, este podría ser el inicio del camino a seguir para modificar y generar condiciones propicias del entorno artesanal con el fin de comenzar a impulsar el desarrollo del mismo, tal como se sugiere en la Tesis.

19.7. La complejidad en los núcleos familiares.

Por otra parte, uno de los focos de atención principales estuvo centrado en la exploración de las posibles relaciones que las variables familiares pudiesen manifestar con los niveles de Creatividad y con la configuración de un estilo de Transmisión de Conocimiento determinado. Sin embargo, los datos no son concluyentes al respecto, a pesar de haber encontrado relaciones entre las propias variables. Así, las familias en las que tanto el padre como la madre manifestaron estar dispuestos a incrementar este aspecto también presentaron más tendencia a una responsabilidad laboral compartida con los hijos, que se podría traducir al mismo tiempo en mejores procesos productivos. Sin embargo, esto es sólo un resultado que queda al aire, pues es necesario considerar que, de cara a la continuidad de la investigación en el campo de la Creatividad artesanal en Teotihuacán, posiblemente, la variable más importante para el fomento o el bloqueo de la capacidad creativa desde el hogar sea el Estilo Parental dominante.

Los niveles de la Creatividad: motivacional, de identidad, y expresivo; tienen un impacto directo sobre la problemática que se presenta en Teotihuacán y, como consecuencia de todo lo que ya se explicó, sobre el desarrollo asociativo. Pero fenómenos como el ambiente familiar resultan demasiado complejos a la hora de hacer un análisis a profundidad. Esto no quiere decir que se haya fracasado en la búsqueda de alternativas, por el contrario, se han logrado abrir nuevas interrogantes y al mismo tiempo se han comprendido nuevas necesidades para futuras líneas de investigación derivadas de los presentes resultados.

19.8. Creatividad, Proceso Creativo, y Teoría Asociativa: una reflexión final.

Hay que señalar que, de acuerdo con la observación propia en el proceso de investigación así como de los resultados de la misma, la Creatividad y el Proceso Creativo son dos cuestiones distintas, ya que la Creatividad se manifiesta en la persona, en el sujeto individual, lo cual conlleva a consideraciones que amplían aún más el cúmulo de posibilidades para futuros estudios sobre el tema, ya que actualmente es escasa la literatura que aborde a la Creatividad desde ese punto de vista, desde la Persona.

Por tal motivo, el principal aporte subyace en las posibilidades que brinda la complejidad en el binomio Creatividad-Teoría Asociativa porque es aplicable a múltiples escenarios del ámbito rural, no solamente al artesanal, y resulta prometedor en el posible establecimiento de nuevas consideraciones y aproximaciones al estudio sobre la relevancia de la Creatividad en el Desarrollo, en el que los resultados pueden ofrecer nuevos caminos en la búsqueda de la solución de problemas que atañen a los diversos enfoques del Desarrollo Rural.

20. BIBLIOGRAFÍA.

Acevedo, A. **Identificación del talento potencial en los alumnos de Ingeniería Industrial**. Informe Técnico FII-UNMSM. 2009.

Acha, J. **Arte y Sociedad: Latinoamérica, el sistema de producción**. Fondo de Cultura Económica, México. 1979.

Almond, G., y Verba, S. **The civic culture**. Princeton University Press, United States. 1963.

Amabile, T. **Social Psychology of creativity: a componential conceptualization**. Journal of Personality and Social Psychology, 45. 1983. Pp. 357-377.

Amabile, T. **Motivation and Creativity: Effects of motivational orientation on creative writing**. Journal of Personality and Social Psychology, 48. 1985. Pp. 393-399.

Amabile, T. **Creativity in context**. Boulder. CO: Westview. 1996.

Arias de Saavedra, I. **El asociacionismo en la España del siglo XVIII**, en Maza, Elena (coord.) *Asociacionismo en la España contemporánea. Vertientes y análisis interdisciplinar*. Instituto Universitario de Historia Simancas, España. 2003.

Ariño, Antonio. **Asociacionismo y Voluntariado en España. Una perspectiva general**. Tirant lo Blanch, Valencia. 2007.

Asti Vera, A. **Metodología de la Investigación**. Kapelusz, Buenos Aires. 1992.

Bohem de Lameiras, B. **Subsistence, social control of resources and the development of complex society in the Valley of Mexico.** John Gledhill. 1995.

Bourdieu, P. **Cuestiones de sociología.** Minuit, París. 1984.

Bourdieu, P. **Esbozo de una teoría de la práctica.** Droz, París. 1972.

Bourdieu, P. **Los Tres Estados del Capital Cultural.** en Sociológica, UAM-Azcapotzalco, México, Núm. 5, Págs.: 11-17. 1979.

Brown, J. S. y Duguid, P. **Organizing knowledge,** California Management Review, Vol. 40, No.3. 1998. Pp. 90-111.

Campbell, D.T. **Blind variation and selective retention in creative thought and other knowledge processes.** Psychological Review, 1960. Pp. 380-400.

Campbell, D.T. **Evolutionary epistemology.** En Campbell, D. T.; *Methodology and epistemology for social sciences: selected papers.* Chicago, University of Chicago Press. 1988.

Campbell, L. **American Indian languages: The historical linguistics of Native America.** Oxford University Press, Oxford. 2000.

Cantú, H. **Desarrollo de una cultura de calidad.** McGraw-Hill, México. 2006.

Carrasco, P. **La economía del México prehispánico,** en Carrasco, P., y Broda, J. (eds.) *Economía política e ideología en el México prehispánico.* Nueva Imagen, CIS-INAH, México, 1978.

Carrier, H. **Diccionario de la cultura para el análisis cultural y la inculturización.** Verbo Divino, España. 1994.

Cartier, E. **Categorías de Factores Productivos**. Anales del XXIV Congreso Argentino de Profesores Universitarios de Costos, Córdoba, Argentina. 2001.

Ceci, P. **Arte y Artesanía, el fin de una división**. Argentina. 2008.

Clark, J.E. **From mountains to Molehills: A critical review of Teotihuacan's obsidian industry**. *Economic Anthropology*, Supplement 2, JAI Press, Greenwich. 1986. Pp. 23-74.

Cobean, Robert. **Un mundo de obsidiana**. CONACULTA-INAH, México. 2002.

Comas, J. **Cien años de Congresos Internacionales de Americanistas. Ensayo histórico-crítico y bibliográfico**. Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México. 1974.

Csikszentmihalyi, M. **Creativity: The flow and the psychology of discovery and invention**. Editorial Harper & Row. Nueva York. 1996.

Csikszentmihalyi, M. **Flow: The Psychology of Optimal Experience**. Editorial Harper & Row. Nueva York. 1990.

Csikszentmihalyi, M. **Implications of a systems perspective for the study of creativity**. En Sternberg, R. J. *Handbook of creativity*. Cambridge University Press. 1999.

Czinkota, M. **Marketing International**. Mc Graw-Hill, México. 1996.

Davenport, T.H. y Prusak, L. **Working knowledge. How organizations manage what they know**. Harvard Business School Press. 1998.

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia de la Lengua Española. Madrid, España. 1970 y 1992.

Diccionario de las Ciencias de la Educación. Editorial Santillana. México. 1995.

Esquivias, M.T. **Creatividad: Definiciones, Antecedentes y Aportaciones.** Revista Digital Universitaria, Volumen 5 Número 1. México. 2004.

Fábregas, A., y Santos, C. **Una mirada antropológica a las artesanías de Chiapas.** En Novelo, V. (Coord.), *Artífices y artesanías de Chiapas*. Pág. 24-79. CONACULTA, México. 2000.

Feldhusen, J.F. y Goh, B.E. **Assessing and Accesing Creativity: An Integrative Review of Theory, Research, and Development.** Creativity Research Journal, 8(3), 1995. Pp. 231–247.

Fernández, J. **Asociacionismo y participación social en Andalucía.** Centro de Estudios Andaluces, España. 2009.

Florescano, E. **Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica.** Santillana, México. 2004.

Friedman, I., Smith, R.L., y Clark, D. **Obsidian dating,** en Brothwell, D., y Higgs, E. (eds.) *Science in Archaeology*, Nueva York, Basic Books. 1963.

Funes, M. J. **Asociaciones voluntarias,** en Giner, Salvador; Lamo, Emilio; y Torres, Cristóbal (eds.). *Diccionario de Sociología*. Alianza, Madrid. 2001.

Galindo, L. **Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación.** Pearson Educación, México. 1998.

Gallino, L. **Diccionario de Sociología**. Siglo Veintiuno Editores, México. 2008.

Gamio, Manuel. **Unidad Cultural en Teotihuacán**, en Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, Tomo V. México. 1913.

García-Des Lauriers, C. **La iconografía y simbolismo de la escultura de Cerro Bernal, Chiapas**. Asociación Tikal, Guatemala. 2005.

González Gamio, Ángeles. **Manuel Gamio: Una lucha sin final**. UNAM, México. 2003.

Guilford J.P. (comp.), Strom, R.D. **Creatividad y Educación**. Ediciones Paidós. España. 1983.

Hall, E. **Beyond Culture**. Anchor Press, United States of America. 1976.

Hofstede, G. **National Cultures Revisited**. Asia Pacific Journal of Management. 1984.

Inglehart, R.; Basanez, M.; Diez-Medrano, J.; Halman, L.; Luijkx, R. (eds.) **Human Beliefs and Values: A cross-cultural sourcebook based on the 1999–2002 values surveys**. EMV. 2004.

Jerez, A., y Revilla M. **El tercer sector. Una revisión introductoria a un concepto polémico**, en Jerez, Ariel (coord.) *¿Trabajo voluntario o participativo? Elementos para una sociología de tercer sector*. Editorial Tecnos, España. 1997. Pp. 26-145.

Kaufman, T. **Archaeological and Linguistic Correlations in Mayaland and Associated Areas of Meso-America**. *World Archaeology* 8(1). 1976. Pp. 101-118.

Kogut B. Y Zander U. **What firms do? Coordination, identity, and learning,** **Organization Science**, Vol. 7, No. 5. 1996. Pp. 502-516.

Kottak, C. **Antropología, una exploración de la diversidad humana con temas de la cultura hispana.** McGraw-Hill, México. 1994.

Kroeber, A., Kluckhohn C. **Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions.** Random House, New York USA. 1985.

Kuhn, T. **La Estructura de las Revoluciones Científicas.** Fondo de cultura Económica, México D.F. 1971.

Lewenstein, S. **La obsidiana de San Francisco Mazapa,** en Arqueología Mexicana. Editorial Raíces S.A. de C.V., México. 1993.

López, M. **Impacto de la globalización en el mundo artesanal de México.** Recuperado de <http://www.gestiopolis.com/impacto-de-la-globalizacion-en-el-mundo-artesanal-de-mexico/>. 2015.

Lowenthal, A. **América Latina en un mundo nuevo.** Tr. Eduardo L. Suárez, Fondo de Cultura Económica, México. 1996.

Lozano, J. **Historia del Arte.** Grupo Editorial Patria, México. 2008.

Martínez, P. **Arte popular y artesanías artísticas en México.** JUS, México. 1978.

Matos Moctezuma, E. **TEOTIHUACAN.** Fondo de Cultura Económica, México. 2009.

Millon, R. **Extensión y población de la ciudad de Teotihuacán. Un cálculo provisional,** en *XI Mesa Redonda Teotihuacan*, Sociedad Mexicana de Antropología, México. 1966. Pp. 57-78.

Mirzoeff, N. **Una introducción a la cultura visual.** Tr. Paula García Segura, Paidós, Barcelona. 2003.

Morales, L. **¿Existe una crisis participativa? La evolución de la participación política y el asociacionismo en España.** Revista Española de Ciencia Política, 13. 2005. Pp. 51-87.

Morales, L. **Instituciones, movilización y participación política el asociacionismo político en las democracias occidentales.** Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid. 2006.

Morán, A. **El futuro del trabajo. El empleo y el sector voluntario,** en Jerez, Ariel (coord.) *¿Trabajo voluntario o participativo? Elementos para una sociología de tercer sector.* Editorial Tecnos, España. 1997. Pp. 78-108.

Mordó, C. **Creatividad artesanal: potencialidad para el desarrollo,** en Patrimonio Cultural y Turismo, Cuadernos 5. CONACULTA, México. 2003. Pp. 129-142.

Niederberger, C. **Zohapilco. Cinco milenios de ocupación humana en un sitio lacustre de la cuenca de México.** SEP-INAH, México. 1976.

Nieto, E., Millán G. **Educación, Interculturalidad y Derechos Humanos. Los retos del siglo XXI.** Editorial Dríada, México. 2006.

Niño, E. **El Desarrollo Rural,** en *Cuadernos del Centro de Estudios del Desarrollo Rural*, Conceptualización y Teorías del Desarrollo Rural. Colegio de Postgraduados, México. 1986. Pp. 5-9.

Niño, E. **Relación Sujeto-Objeto y Conocimiento**. Colegio de Postgraduados, México. S/A.

Nonaka, I. y Takeuchi, H. **La organización creadora de conocimiento**. Oxford University Press, New York. 1995.

Orozco y Berra, M. **Teotihuacán y los Toltecas**, en León-Portilla, M. *De Teotihuacán a los Aztecas: antología de fuentes e interpretaciones históricas*. UNAM, México. 1983. Pp. 123-129.

Ortiz, E., Monsreal M. (coord.) **Teoría General de Sistemas, Aplicaciones**. Elaleph.com, Buenos Aires. 2008.

Pascale, P. **¿Dónde está la creatividad? Una aproximación al modelo de sistemas de Mihaly Csikszentmihalyi**. Universidad de Salamanca. 2005.

Pastrana, A. **Análisis Microscópico de la Obsidiana**, en Revista Mexicana de Estudios Antropológicos. Tomo XXXIII:1. Sociedad Mexicana de Antropología, México. 1988.

Pastrana, A. **La explotación azteca de la obsidiana en la Sierra de las Najavas**. Científica 383, México. 1998.

Pastrana, A. **La obsidiana, vidrio de la naturaleza**, en México en el tiempo, revista de historia y conservación, INAH. Año 6, Núm. 37. Editorial México Desconocido, México. Pp. 14-19.

Pasztory, E. **Teotihuacan: an experiment in living**. Norman, University of Oklahoma Press. 1997.

Pedraza, L. A. **Lacas mexicanas, tradiciones paralelas realidades diversas en Olinalá, Guerrero y Uruapan, Michoacán.** Comunicación presentada en XXXII Coloquio de antropología e Historia Regionales, Zamora, Michoacán, México. 2010.

Peirce, C. S. **Collected Papers**, Hartshorne C., Weiss P., y Burks A. W. (eds.), Harvard University Press, Cambridge. 1931-1958.

Pérez, H. **El sentido de las artesanías en el concierto de la cultura.** Comunicación presentada en XXXII Coloquio de Antropología e Historia Regionales, Zamora, Michoacán, México. 2010.

Putnam, Robert. **Making democracy work: Civic traditions in modern Italy.** Princeton University Press, Princeton. 1993.

Quintana, J.M. **Pedagogía Familiar.** Narcea, Madrid. 1993.

Restrepo, E. **Antropología y estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia.** Siglo Veintiuno Editores, Argentina. 2012.

Rodríguez, E.M. **El pensamiento creativo integral.** Serie Creatividad 2000. Editorial McGraw Hill. México. 1997.

Rojas, P. (coord.) **Historia general del arte mexicano.** Hermes, México. 1976.

Sahagún, B. **Historia general de las cosas de Nueva España.** Porrúa, México. 2006

Sánchez, E. **Descubriendo el arte Precolombino y Oriental. El esplendor del arte clásico en México Central.** Las Rozas, Madrid. 2007.

Segarra, M., y Bou J. C. **Concepto, tipos y dimensiones del conocimiento: configuración del conocimiento estratégico**, en Revista de Economía y Empresa, No. 52. 3er cuatrimestre, Universitat Jaume I, Castellón. 2004. Pp. 175-195.

Sugiura, Y. **Y atrás quedó la ciudad de los dioses: historia de los asentamientos en el Valle de Toluca**. UNAM, México. 2005)

Spence, Michael. **Los talleres de obsidiana de Teotihuacán**. Sociedad Mexicana de Antropología, México. 1966.

Sternberg, R.J. **A Three-Facet Model of Creativity**. En Sternberg, R.J. (Ed.). *The Nature of Creativity*. Cambridge University Press. New York, 1988. Pp.125-147.

Sternberg, R. J. **Wisdom, intelligence and creativity synthesized**. Cambridge University Press. 2003.

Sternberg, R.J. y Lubart, T.I. **Creative Giftedness: A Multivariate Investment Approach**. *Gifted Child Quarterly*, 37(1), 1993 Pp. 7-15.

Thompson, J. **Ideología y Cultura Moderna**. Tr. Gilda Fantinati Caviedes, Universidad Autónoma Metropolitana, México. 1998.

Torres, L. **Ciencias Sociales, sociedad y cultura contemporáneas**. International Thomson, México. 2001.

Tovar, E. **La Artesanía Mexicana, su Importancia Económica y Social**. UNAM, México. 1964.

Treffinger, D.J.; Feldhusen, J.F. y Isaksen, S.G. **Organization and Structure of Productive Thinking**. *Creative Learning Today*, 4(2), 1990. Pp. 6-8.

Turok, M. **Cómo acercarse a las artesanías**. México: Plaza y Valdés. 1988.

Urban, K.K. **Recent Trends in Creativity Research and Theory in Western Europe**. European Journal for High Ability, 1, 1990. Pp. 99-113.

Urban, K.K. **Different Models in Describing, Exploring, Explaining and Nurturing Creativity in Society**. European Journal for High Ability, 6, 1995. Pp. 143-159.

Uriarte, M. T. **Teotihuacán y Bonampak. Relaciones más allá del tiempo y la distancia**. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, XXVII(86), México. 2005. Pp. 39-45.

Velázquez, C., y Melgar, E. **Tributo Comercio y Producción**. Mecanuscrito, Museo del Templo Mayor, INAH, México. 2007.

Venzin, M., Von Krogh, G., y Roos, J. **Future research into knowledge management**, en Von Krogh G., Roos, J., y Kleine D. (Eds.), *Knowing in firms. Understanding, managing and measuring knowledge*. London, SAGE Publications. 1998. Pp. 26-66.

Weber, M. **Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva**. Fondo de Cultura Económica, México. 2008 (1922).

21. ANEXOS.

Anexo 1. Cuestionario/Encuesta de investigación.



COLEGIO DE POSTGRADUADOS

INSTITUCIÓN DE ENSEÑANZA E INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS AGRÍCOLAS
CAMPUS MONTECILLO

El presente cuestionario tiene como finalidad obtener las respuestas pertinentes para el cumplimiento de objetivos y comprobación de hipótesis correspondientes a la tesis *Procesos creativos, asociativos y culturales en la elaboración de artesanías de obsidiana de Teotihuacán, Estado de México*. La intención principal es contar con una herramienta mixta de trabajo, por lo que cada pregunta tiene asignado un valor, en donde X es cuantitativo, y Y es cualitativo.

Cabe aclarar que todas las preguntas cuantitativas (X), así como las cualitativas (Y) que cuenten con opciones de respuesta específicas, serán capturadas en este documento; mientras que las preguntas Y que no cuentan con opciones de respuesta forman parte del esquema de guía de entrevista. De tal manera, este cuestionario será llenado por el "encuestador" en conjunto con una grabación de respaldo para las respuestas de las preguntas tipo entrevista.

Fecha de aplicación: _____

I. DATOS SOCIODEMOGRÁFICOS.

1. Nombre. _____ ID1
2. Sexo. 1) Hombre _____ Y 1
2) Mujer _____
3. Escolaridad. _____ Y 2
4. Posición en el taller. (Dueño y/o empleado, socio, etc.) _____ Y 3
5. Edad. (*Años cumplidos en 2015*) _____ X 1
6. Número de artesanos que trabajan en el taller. _____ X 2
(*Familiares o no*)
7. Número de integrantes de la familia _____ X 3
8. ¿Todos los artesanos que laboran en su taller son sus familiares? _____ Y 4

II. TRANSMISIÓN DE CONOCIMIENTO.

A. Adquisición de conocimiento para oficio de artesano.

9. Cómo decidió ser artesano. _____ Y 5
1) Decisión propia _____ Y 6
2) Imposición familiar _____ Y 7
3) Tradición familiar _____

III. INFORMACIÓN CULTURAL PREHISPÁNICA.

A. Información general sobre elementos prehispánicos.

26. ¿Sus artesanías están basadas en figuras prehispánicas? _____ Y 31
1) Sí (*continuar*) 2) No (*pasar a la pregunta 28*)
27. ¿Qué tipo de figuras prehispánicas ha elaborado? _____ Y 32
28. ¿En qué están basados sus diseños? _____ Y 33
29. ¿En su taller se elaboran máscaras? _____ Y 34
1) Sí (*continuar*) 2) No (*pasar a la pregunta 33*)
30. Tiempo en años que llevan elaborándolas. _____ X 5
31. ¿Qué significado tiene su diseño? _____ Y 35
32. ¿Sabe quiénes fueron los primeros artesanos en elaborarlas? _____ Y 36
33. ¿Considera usted que sus clientes valoran la calidad de sus artesanías? _____ Y 37
34. ¿Conoce las deidades o dioses de Teotihuacán? _____ Y 38
1) Sí (*continuar*) 2) No (*pasar a la pregunta 37*)
35. ¿Cuáles? _____ Y 39
36. ¿Elabora artesanías basadas en esas deidades o dioses? _____ Y 40
37. ¿Para usted es importante conocer la historia y cultura de Teotihuacán para la elaboración de artesanías? _____ Y 41
38. ¿Conoce o sabe de algún ritual realizado por los antiguos habitantes de Teotihuacán? _____ Y 42
39. ¿Conoce los usos que le daban los antiguos habitantes de Teotihuacán a la obsidiana? _____ Y 43
40. ¿Sabe si la obsidiana tenía importancia en ceremonias y rituales prehispánicos? _____ Y 44
41. ¿En la actualidad existen habitantes prehispánicos? ¿Son todos mestizos? _____ Y 45
42. ¿Los habitantes prehispánicos de Teotihuacán heredaban el oficio de padres a hijos? _____ Y 46
1) Sí (*continuar*) 2) No (*pasar a la pregunta 42*)
43. ¿Sabe si era obligatorio para los hijos continuar con el oficio de artesano? _____ Y 47
44. ¿Qué objetos o artesanías conoce que realizaban los artesanos de obsidiana de la época prehispánica? _____ Y 48
45. ¿Alguna de las artesanías que usted elabora representa a la vida o a la muerte? _____ Y 49
46. ¿Que otras representaciones tienen sus artesanías? _____ Y 50

B. Influencia de la zona arqueológica.

47. ¿Conoce la historia o parte de la historia de Teotihuacán? _____ Y 51
48. ¿Ha visitado la zona arqueológica de Teotihuacán? _____ Y 52
49. ¿Tiene diseños basados en las estructuras de la zona arqueológica? _____ Y 53
50. ¿Conoce o sabe del tempo de la serpiente emplumada? _____ Y 54
51. ¿Sabe de la existencia del Palacio de Quetzalpapálotl? _____ Y 55
52. ¿Conoce alguna pintura mural de Teotihuacán? _____ Y 56
53. ¿Conoce o tiene información sobre hallazgos arqueológicos recientes o anteriores? _____ Y 57
54. ¿Existe alguna tradición o fiesta local relacionada específicamente con los artesanos de obsidiana? _____ Y 58

C. Artesanos de renombre.

55. ¿Conoce algún artesano que sea considerado como el mejor de la zona? _____ Y 59
56. ¿Conoce a alguna familia de artesanos que sea descendiente de algún artesano famoso? _____ Y 60
57. ¿Conoce o sabe de algún artesano en la zona que sea experto en aspectos históricos de Teotihuacán? _____ Y 61

IV. PROCESO FAMILIAR PRODUCTIVO.

A. Estructura Organizacional.

58. Tipos de obsidiana que se trabajan en el taller. _____ Y 62
59. Maquinaria con la que cuenta el taller. _____ Y 63
60. ¿Cómo se asigna el trabajo en su taller? _____ Y 64
61. ¿Quién es el jefe artesano en su taller? _____ Y 65
62. ¿Hay artesanos que cumplan una función fija en algunas partes del proceso? (Pulidor, Tallador, etc.) _____ Y 66
63. ¿Puede cualquier artesano del taller participar en diferentes partes del proceso? _____ Y 67
64. ¿Se promueve que haya nuevas formas de trabajo? _____ Y 68
65. ¿Elabora usted artesanías de principio a fin, o sólo participa en alguna parte del proceso? _____ Y 69
66. ¿Quién decide qué tipo de artesanías se elaboran en el taller? _____ Y 70

67. ¿Cuál es el principal objetivo del taller y sus artesanos? _____ Y 71

B. Proceso Expresivo.

68. ¿Cada artesano es libre de decidir sobre el diseño de sus propias creaciones? _____ Y 72

69. ¿De qué manera influye el tipo de obsidiana en la artesanía que se va a crear? _____ Y 73

70. Aproximadamente cuántas artesanías de obsidiana dorada crean al mes. _____ Y 74

71. ¿Toda artesanía elaborada sale a la venta? _____ Y 75

72. ¿Realiza artesanías utilitarias y/o estéticos para uso en casa? _____ Y 76

73. ¿Realiza usted artesanías en su tiempo libre, fuera del horario de trabajo? _____ Y 77

1) Sí (*continuar*)

2) No (*pasar a la pregunta 76*)

74. ¿Qué tipo de artesanías? _____ Y 78

75. ¿Están basadas en elementos prehispánicos? _____ Y 79

76. ¿En qué otros aspectos se basan sus diseños? _____ Y 80

77. Número aproximado de artesanías que elabora usted al mes. _____ X 6

78. ¿Qué tipo de representaciones simbólicas y significados se pueden encontrar en sus artesanías? _____ Y 81

79. ¿Cuál es el tamaño de la artesanía más grande que producen tomando en cuenta su altura en centímetros? _____ X 7

80. Tiempo promedio para la creación de la artesanía más grande. (*días*) _____ X 8

81. ¿Producen artesanías con incrustaciones? _____ Y 82

1) Sí (*continuar*)

2) No (*pasar a la siguiente sección*)

82. ¿Qué materiales usa para las incrustaciones? _____ Y 83

C. Condiciones para el trabajo familiar.

83. ¿Cuál es la secuencia de trabajo en la elaboración de artesanías? _____ Y 84
(*Desde la selección de la obsidiana hasta la artesanía terminada*)

84. Maquinaria con la que cuenta el taller. _____ Y 85

85. ¿La maquinaria con la que cuentan es suficiente, o les falta algo en específico? _____ Y 86

86. Herramienta de trabajo con la que cuentan, aparte de la maquinaria. _____ Y 87

87. ¿Existe algún horario de trabajo específico o se continúa hasta terminar la artesanía? _____ Y 88
88. ¿Cada artesano dispone del tiempo que quiera en cada maquina o se asigna? _____ Y 89
89. ¿De dónde obtienen la obsidiana? _____ Y 90
90. Costo promedio de la obsidiana que compran (por kilo). _____ X 9
91. ¿Cómo se reparte la obsidiana para el trabajo? _____ Y 91
92. Espacio en el que está montado el taller. (*Patio, traspatio, Cuartos, etc.*) _____ Y 92
93. ¿Con qué medidas de seguridad cuenta el taller y los artesanos? _____ Y 93

V. CREATIVIDAD ARTESANAL Y PRODUCTIVA.

Aspecto productivo.

94. ¿Qué aspectos es necesario que conozca una persona antes de comenzar a elaborar artesanías? _____ Y 94
95. ¿Qué tipo de habilidades considera que se requieren para elaborar artesanías de obsidiana? _____ Y 95
96. ¿Considera que cualquier persona puede llegar a ser artesano y trabajar la obsidiana? (*Por qué*) _____ Y 96
97. ¿Se necesita algún tipo de educación previa para ser artesano de la obsidiana? _____ Y 97
98. ¿Sabe usted si existe alguna escuela o programa de gobierno que capacite o enseñe a ser artesano? _____ Y 98
99. Para usted, ¿Cuál es el objetivo principal por el cual se elaboran artesanías de obsidiana? _____ Y 99
100. ¿Considera que la creación de artesanías de obsidiana debe difundir la cultura Teotihuacana? _____ Y 100
101. ¿Usted elabora artesanías en su tiempo libre? _____ Y 101

Aspecto artesanal.

102. ¿Existe un catálogo o lista de artesanías que se elaboran en el taller? _____ Y 102
103. ¿Qué tipo o diseño de artesanía se elabora con más frecuencia? _____ Y 103
104. ¿Durante todo el año se elaboran las mismas artesanías? _____ Y 104
105. Cada cuántos meses se considera crear nuevos diseños. _____ X 10
106. ¿En su taller se motiva a los artesanos a crear nuevos diseños? _____ Y 105
107. ¿Usted crea nuevos diseños de artesanías por iniciativa propia? _____ Y 106
108. ¿Qué cree usted que se necesite para considerar la posibilidad de

crear nuevos diseños de manera frecuente? _____ Y 107

VI. EXPERIECIA CULTURAL ARTESANAL.

Aspecto cultural.

109. ¿Es posible aprender nuevas técnicas en la elaboración de artesanías? _____ Y 108

110. ¿Considera que cada artesano en su taller cuenta con un estilo propio? _____ Y 109

111. ¿Es posible que surjan nuevas ideas mientras se está creando una artesanía específica? _____ Y 110

112. El estilo de cada artesano, ¿depende del tipo de obsidiana? _____ Y 111

Cuando se inicia la creación de una artesanía:

113. ¿Qué lo motiva a realizarla? _____ Y 112

114. ¿Influye siempre la cultura teotihuacana? _____ Y 113

115. ¿Se entusiasma con la idea del resultado final? _____ Y 114

116. ¿El diseño final es siempre el que tenía en mente, o suele cambiar? _____ Y 115

Aspecto artesanal.

117. ¿Cómo ha influido el mercado en la elaboración de sus artesanías? _____ Y 116

118. Tiempo de práctica y aprendizaje que requiere un artesano para elaborar una artesanía completa. (*En años*) _____ X 11

119. Tipo de obsidiana que prefiere usted para elaborar sus artesanías. _____ Y 117

120. Tiempo que lleva trabajando ese tipo de obsidiana. (*En años*) _____ X 12

121. ¿Es usted especialista en alguna parte del proceso? _____ Y 118
1) Sí (*continuar*) 2) No (*pasar a la siguiente sección*)

122. En qué parte y cuánto tiempo lleva realizando esa tarea específica. (*En años*) _____ Y 119 _____ X 13

VII. ASOCIACIÓN CON OTROS ARTESANOS.

123. Para usted, ¿cuál es el principal objetivo de vender artesanías de obsidiana? _____ Y 120

1) Obtener ingresos para subsistir

2) Preservar y difundir la cultura de Teotihuacán

3) Mantener la tradición de las familias de artesanos

4) Difundir la cultura de mi país

5) Preservar esta noble profesión

6) No sé

7) Otro (*especifique*) _____

124. ¿Alguna vez ha pensado en asociarse con otros grupos de artesanos? _____ Y 121

1) Sí (*pasar a la pregunta 126*)

2) No (*continúe*)

3) Ya lo he intentado (*pasar a la pregunta 127*)

Anexo 2. El proyecto de la pieza del bicentenario.

"LA INDEPENDENCIA DE MÉXICO" **BICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA** **1810 – 2010**

L-INTRODUCCIÓN:

El mensajero de la Corregidora y el Capitán Almada llegaron al Pueblo de Dolores en la madrugada del **16 de Septiembre de 1810**, y les avisaron a Don Miguel Hidalgo y Costilla y a Don Ignacio Allende, que la conspiración había sido descubierta. Entonces Hidalgo exclamó: **"Caballeros, estamos perdidos. Aquí No hay más remedio que ir a coger Gachupines"**. Sacaron a los presos de la cárcel y metieron en su lugar a todos los españoles que vivían en Dolores. Un poco antes de las cinco, el campanero de la Parroquia, apodado el Cojo Galván, tocó las campanas para llamar a la primera misa. Por ser domingo, acudieron muchas personas, que en su mayoría eran indígenas. Desde el atrio, el cura les hizo una enérgica exhortación a liberarse del Yugo español y terminó su breve discurso al Grito de **"¡Viva la Independencia! ¡Viva América! ¡Muera el mal Gobierno!** A lo que los feligreses emocionados respondieron: **¡Mueran los Gachupines!!**. Rápidamente se organizaron, y a las once de la mañana, salieron de Dolores ochocientos hombres, armados con piedras, lanzas y palos. En su camino hacia la libertad, pasaron por varios pueblos y ciudades, cuyos habitantes apoyaron su noble causa, y muchos de ellos se sumaron al ejército libertador. Al llegar a **ATOTONILCO**, Hidalgo tomó de la iglesia una pintura de la **Virgen de Guadalupe**, con la que improvisó un estandarte y, mientras lo agitaba a la vista de todos, Gritó: **"¡Viva nuestra Madre Santísima de Guadalupe!" "¡Viva la América!"** Poco después los españoles eligieron a la **Virgen de los Remedios**, como patrona y generala de sus fuerzas.

Al ser informado de que los insurgentes se dirigían a Guanajuato, una de las ciudades más ricas e importantes del Virreinato, el intendente, Juan Antonio de Riaño, dio instrucciones a los soldados realistas de preparar el ataque en la **Alhóndiga de Granaditas**, mientras que sus empleados trasladaban a ella los caudales reales, los fondos de la ciudad y los archivos del gobierno, además de viveres y barriles de agua. Los españoles también usaron a esa fortaleza como refugio de sus familias, de sus tesoros y de ellos mismos.

Hidalgo trató de persuadir al intendente a rendirse, pero Riaño le mandó a decir altiva y despectivamente que lo **"esperaba con sus chusmas"** en el Castillo de Granaditas. El Combate dio inicio al medio día del **28 de Septiembre de 1810**, entre una muchedumbre de indígenas, armados de piedras, lanzas y garrotes, y unas tropas muy bien equipadas. Los cañones eran tan potentes, que cada una de sus balas bastaba para matar a docenas de insurgentes. No obstante, los sublevados no se daban por vencidos y continuaban luchando valerosamente. Aunque las armas de los realistas superaban en mucho a las piedras de sus enemigos, el número de éstos era inmensamente mayor. Los mineros de Guanajuato, apostados en los cerros lanzaban un verdadero alud de piedras. Repentinamente los españoles y sus partidarios se sintieron perdidos y trataron de rendirse, pero ya era demasiado tarde. El Pipila le prendió fuego a la puerta, los rebeldes entraron a la fortaleza y aniquilaron a casi todos los defensores.

Este sangriento acontecimiento indignó tanto al gobierno español y a los representantes de la iglesia, quienes se apresuraron a excomulgar a los insurgentes. La inquisición, que ya había sido suprimida legalmente en España, volvió a establecerse y le dio a Hidalgo el cargo de **"impío que sembraba en todas partes el horror, la desolación, los robos..."** pero las acusaciones de los españoles no tenían ninguna validez para el cura, quien prometió que: **"ya no habría Inquisidor gachupín, ni Virrey gachupín, ni Rey gachupín, ni Santo gachupín"**.

En Guadalajara, Hidalgo formó un gobierno provisional y redactó manifiestos que abolían la esclavitud y el tributo, y promulgaban el reparto de tierras a los indígenas desposeídos. También en esa ciudad se publicó **El Despertador Americano**, un periódico que se convirtió en el vocero de las ideas independentistas.

Cuando Félix María Calleja tomó el mando de las tropas realistas, los insurgentes empezaron a sufrir constantes derrotas, como en la **Batalla del Puente de Calderón, que se entabló el 17 de enero de 1811**, y que fue la última en la que participó Hidalgo. Posteriormente cayó prisionero y fue fusilado.

Después de la ejecución de Hidalgo, Allende, Aldama y Jiménez, los principales líderes del movimiento, los realistas los decapitaron, metieron sus cabezas en sendas jaulas de fierro, y las colgaron en las esquinas de la Alhóndiga de Granaditas. Allí permanecieron hasta la consumación de la independencia.

A la muerte de Hidalgo, la insurrección continuó en el Sur, bajo la dirección del cura **José María Morelos y Pavón**, quien solía llamarse así mismo **"el Siervo de la Nación"**. Entre sus lugartenientes figuraban excelentes militares, como los **hermanos Galeana, los hermanos Bravo y Vicente Guerrero**.

Félix María Calleja y Agustín de Iturbide los combatieron durante más de cuatro años, hasta que, el 05 de noviembre de 1815, Morelos fue capturado, despojado de su cargo de sacerdote y ejecutado el **22 de diciembre de 1815, en San Cristóbal Ecatepec Estado de México**. El movimiento de independencia no pereció con la muerte de Morelos.

Vicente Guerrero y otros insurgentes siguieron luchando tenazmente, hasta que lograron liberar a México de la opresión española.

*"Nos atrevemos a cambiar, ó vivimos y morimos como estamos,
Un Cambio Grande, esta compuesto de los Pequeños Cambios"*

16 de Septiembre de 1810

Dedicado con mucho cariño y respeto a la memoria de todos aquellos Hombres y Mujeres que con su muerte nos dieron Patria y Libertad ¡!!!

II.- LA OBSIDIANA (plataforma de crecimiento Económico – Cultural en nuestras raíces Mexicanas).

A.-La Explotación.

El conocimiento de la Obsidiana en México antiguo proviene desde los tiempos prehistóricos del poblamiento de América, al menos desde 10 000 años a.C. aproximadamente (descubrimiento del llamado Hombre de Tepexpan. 22 de febrero de 1947. Doc. Helmut de Terra), y continuó durante la época de las primeras aldeas y pueblos, como Cuicuilco (1400 a.C. – 300 d.C.). Sin embargo, fue con el surgimiento y desarrollo de la **Gran Ciudad de Teotihuacan** (100 a.C. – 700 d.C.) que la explotación y la talla de la obsidiana se intensifican junto con su respectivo transporte, comercio y distribución en general, y alcanzaron a gran parte de Meso América.

La importancia de la explotación de la Obsidiana a gran escala continuó con el crecimiento de la ciudad de Tula (950 – 1100 d.C.) y con la Conquista por el imperio Azteca de un vasto territorio (1428 d.C.). Aun después de la llegada de los españoles en la primera etapa de la Colonia. Ante la escasez de instrumentos hechos con metales Europeos se continuó utilizando la Obsidiana para la explotación de maguay, en joyería y en ritos paganos; como consta en algunos procesos penales llevados por la Santa Inquisición del Siglo XVI.

III.- EL ORO NEGRO DE LA GRAN “CULTURA TEOTIHUACANA”.

La Obsidiana es un vidrio de origen volcánico que por sus características puede ser transformado tanto en bellos objetos de culto como instrumentos y adornos. Cerca de Teotihuacan se han encontrado importantes yacimientos que fueron explotados y controlados por los habitantes de la **Gran Ciudad de Teotihuacan**. Uno de ellos se encuentra cerca de Otumba (el Cerro de Buena Vista) y otro más, quizá el de mayor relevancia es el **Cerro de las Navajas** (conocido también como el Cerro del Guajolote), ubicado en la comunidad de Nopalillo, Municipio de Epasoyucan Hidalgo. De este último proviene la famosa y hermosa Obsidiana Dorada; otra región de control de considerable importancia fue la de la **Sierra de las Navajas**, en la comunidad de Ameca perteneciente al Estado de Jalisco, en donde se extrae la famosa Piedra de Obsidiana de color rojo y negro marrón, ó piedra Meca.

Se ha llegado a pensar acerca del control que tuvo **La Cultura Teotihuacana** de todos estos yacimientos, que fue tan importante que le permitieron exportar dicho material a otras regiones, e incluso se han estudiado las posibles rutas que se empleaban para hacerlo llegar a lugares tan lejanos como la Zona Maya. Un punto importante para este fin fue el **enclave Teotihuacano de Kaminaljuyú, en Guatemala**. Hay que recordar que de la Obsidiana se hacían armas, como por ejemplo puntas de proyectil, lo que indica la necesidad de controlar este elemento de manera efectiva.

Estudios realizados en el **Cerro del Guajolote ó Cerro de las Navajas Hidalgo**, han permitido conocer cómo se hacía la extracción de la materia prima. Se han encontrado especies de “Chimeneas” excavadas por donde los Artesanos descendían para empezar a cavar en túneles horizontales. Allí se obtenían los bloques de Obsidiana que, una vez seleccionados, serían transportados a la Ciudad. Ya en los talleres, de los que se han reportado cerca de 400 en el interior de la Gran Urbe, empezaba el trabajo de transformación en diferentes objetos.

Esta tarea la realizaban **Expertos Artesanos Teotihuacanos**, pues su elaboración requería de un amplio conocimiento de la materia prima y de las técnicas empleadas, como la percusión, el corte, el labrado de talla, el desgaste y otras. Por su especialización no sería de extrañar que el oficio se transmitiera de Padres a Hijos.

Entre los objetos que más abundan están las puntas de dardos o de lanzas; navajas prismáticas extraídas del núcleo de obsidiana, algunas finamente acabadas; máscaras, orejeras y otros adornos, así como figuras de formas muy peculiares llamadas "excéntricas", ya que muestran formas no definidas pero sí de gran belleza. Entre las piezas hay pequeñas hoces que se ha pensado sirvieron para desgranar, además de otros utensilios como raspadores, pulidores, perforadores etc., y desde luego figurillas humanas.

El notable hecho de controlar las minas de Obsidiana le dio a Teotihuacan un poder sin precedentes. Ya se comentó que de este vidrio se hacían armas, y sabemos de sitios cercanos a la ciudad que se dedicaban prácticamente a la producción de estos materiales (el antiguo arte bélico). En donde quiera que se excave seguramente saldrán piezas de obsidiana, lo cual habla de su enorme producción.

Una sociedad como la Teotihuacana, que llegó a estar presente en muchas partes de Mesoamérica, controló amplias regiones circundantes donde determinadas materias primas eran indispensables para la ciudad. La Obsidiana fue una de ellas, y por medio de esta aseguraban el acceso a otras más.

IV.-CARACTERISTICAS FISICAS DE LA OBSIDIANA. (Un elemento procedente de la familia de los Feldespatos Vítreos).

La Obsidiana es un vidrio volcánico que se forma cuando las lavas incandescentes, a 600 grados centígrados, con un alto contenido de Silice y Aluminio, y que se enfrían rápidamente; si el descenso de la temperatura es lento, entonces los minerales se cristalizan y dan lugar a las rocas conocidas como riolitas, que son de colores claros: gris, café, rosa, rojizo y amarillento.

La Obsidiana es clasificada por la mineralogía como vidrio, ya que sus átomos no conforman una estructura cristalina; es dura y frágil, de atrayente brillo, transparente y translúcida, pero su principal característica es su tipo de fractura, aguda, recta y muy cortante, que permite la elaboración de diversos tipos de instrumentos tallados y de preciados objetos pulidos. La obsidiana es generalmente negra ó gris, pero también puede ser rojiza, café, verde, dorada, ó con visos de distintos colores; su transparencia, translucidez y brillo dependen del espesor del fragmento y de la luz bajo la que se observe. La Obsidiana es el material natural más eficiente para la elaboración de instrumentos de corte, como las navajas, y de penetración por impactos, como las puntas de flecha.

Como ya se mencionó la Obsidiana fue ampliamente aprovechada por las Culturas Prehispánicas para su desarrollo Económico, Político, Religioso, Cultural y Militar.

V.- LA OBSIDIANA Y SU PERDURABILIDAD EN EL VALLE TEOTIHUACANO A TRAVÉS DEL TIEMPO.

(El Valle Teotihuacano del Siglo XX al XXI).

Como ya se ha mencionado con anterioridad, tenemos un conocimiento aproximado de la creación de los primeros **Talleres Artesanales Teotihuacanos** dedicados al labrado artístico y funcional de este Feldespato Vitreo; nos atrevemos a decir sin temor a equivocarnos que es una "Escuela de Arte Creativo", heredada de padres a hijos con una tradición de más de 21 Siglos (2184 años de relativa existencia); y al referirnos a esto último, es porque a razón de todos los movimientos armados y sociales que se han suscitado en el contexto activo de la historia nacional, desde la llegada de los Españoles (1519), hasta el México moderno de hoy en día, nos damos cuenta que hubo pequeños espacios en el tiempo donde este Arte Creativo se practico a pequeña escala.

Para volver a ser retomado en forma y fuerza como al principio a partir del año de 1924; donde el Antropólogo y Arqueólogo Mexicano **Don Manuel Gamio**, inicia la Primera Escuela Rural "Felipe Carrillo Puerto" en el poblado de San Francisco Mazapa del Municipio de San Juan Teotihuacan México; para comenzar a fabricar dos años después pequeñas piezas de obsidiana a manera de capuchones para Joyería fina; de esta peculiar labor iniciada en la década de los años veinte, se comienza a retomar nuevamente una antigua escuela artesanal que corre por nuestras venas, en el labrado de la Obsidiana que ha partido de las antiguas técnicas ancestrales combinadas con las herramientas de la modernidad del día de hoy, una bondadosa enseñanza que ha brindado valiosos frutos convertidos en una importante actividad económica que ha sido la base de sustento principal de nuestros abuelos, padres, hijos, hermanos y amigos mas de la comunidad a la que pertenecemos y sus alrededores; una importantísima actividad económica **que de No tomarse las Urgentes medidas necesarias**, pronto pasara a extinguirse y a formar parte de la historia olvidada del pueblo de México.

Con las aulas de enseñanza de las décadas de los años veinte, motivadas y dirigidas por el Antropólogo Manuel Gamio, a lo largo del tiempo nacen otros recintos más de enseñanza artesanal en el labrado y pulido de la Obsidiana; recintos convertidos en talleres artesanales del citado feldespato vitreo, que a principios del año 2007 estaban contemplados y contabilizados de la siguiente manera:

- 1.-San Lucas Tepango, perteneciente al Municipio de Acolman. 20 Talleres.
- 2.-Santa María Coatlan, perteneciente al Municipio de Teotihuacan. 40 Talleres.
- 3.-San Sebastián, perteneciente al Municipio de Teotihuacan. 30 Talleres.
- 4.-San Francisco Mazapa, pertenecientes al Municipio de Teotihuacan. 40 Talleres.
- 5.-Barrio de la Purificación, perteneciente al Municipio de Teotihuacan. 15 Talleres.
- 6.-Municipio de San Martín de Las Pirámides. 160 Talleres.
- 7.-San Antonio de Las Palmas, perteneciente al Municipio de San Martín de las Pirámides. 20 Talleres.
- 8.-Palapa, perteneciente al Municipio de San Martín de Las Pirámides. 05 Talleres.
- 9.-Santiaguito Tepetitlan, perteneciente al Municipio de San Martín de Las Pirámides. 10 Talleres.
- 10.-Oxtotipac, perteneciente al Municipio de Otumba. 15 Talleres.
- 11.-San Francisco Tlatica, perteneciente al Municipio de Otumba. 10 Talleres.

Haciendo un total para el año del 2007, de 365 Talleres (cerca de 1830 empleos) relacionados en las diferentes especialidades de Corte, Tallado, Labrado y Pulido de la Obsidiana, dentro del área del histórico Valle Nonoalco Teotihuacano.

VI.-LA OBSIDIANA Y SUS ALCANCES DE COMERCIALIZACIÓN CONDICIONADOS AL DÍA DE HOY.

(Analizando el penoso e innegable problema).

Los Artesanos Mexiquenses del Valle de Teotihuacan Estado de México, han aprendido a moldear Las Piedras de Obsidiana como si fueran de barro ó plastilina, por medio de técnicas y enseñanzas adquiridas y transmitidas de generación en generación; con la paciencia empírica que da el saber y tener presente que su misión es de perpetuar y dejar palpable la grandeza de su antepasada civilización **Teotihuacana**, "escuela de excelentes escultores". Estas enseñanzas han quedado grabadas para siempre en un sin número de esculturas, mascarar y objetos, que han sido reproducidos en sus más exclusivas expresiones artísticas de gran belleza. Esculturas en obsidiana que han dado la vuelta al mundo. (Sobre todo en los mercados con mas demanda Europa, La Cuenca del Pacifico, La unión Americana). Mercados que contradictoriamente han tenido y siguen teniendo la capacidad de aprecio y de estima de la disciplina lapidaria Mexiquense, ya que la Obsidiana es considerada por ellos mismos como una Piedra de Naturaleza Fina y Hermosa.

I.-LAS RAÍCES DEL PROBLEMA.

El Origen de este inexorable problema, radica en la pronunciada y constante disyuntiva de No contar con un mercado de venta personal al público, con la infraestructura sensata de apoyo, y con la debida acreditación ante instancias legales pertinentes (que regulen los costos de producción, distribución y venta directa al público, así como a distribuidores de tiendas). No podemos negar que existen mercados directos de venta al público, pero la mayor parte de estos pequeños mercados son amañados por conexiones mafiosas nacidos de medidas paternalistas que sólo se dedican a veneficiar a unos pocos (los de la clase alta), y a seguir acariciando y acrecentando el problema, mas no la solución; pero lamentablemente la situación es más compleja de lo que parece ser, esta actividad económica propia del verdadero artesano Mexiquense se ha tornado injusta y despiadada, a un grado tal que nuestra dignidad como seres humanos a llegado a pasar a segundo termino, lamentablemente movidos por nuestra propia necesidad de subsistencia. Hablando quizá de 30 años a la fecha del día de hoy, ha nacido una cadena de comercialización depredadora y voraz de nuestra obras, donde el intermediario y el comerciante de la tienda se llevan las mejores tajadas de ganancia, y el productor mismo ó el artesano se lleva la peor parte de las cosas; la injusticia nace en el mismo ceno de nuestros talleres, en donde intermediarios, comerciantes, ó en algunas ocasiones "escultores de cierto prestigio reconocido", conocedores de la demanda y mercados de este tipo de trabajos, compran nuestras piezas ó esculturas a un precio ridículo, y por si fuera poco condicionado por parte de ellos muchas veces cayendo en el absurdo total, para posteriormente grabarles ellos mismos su marca ó firma, y venderlos hasta por encima de 10 veces más de su valor original de compra.

No podemos negar que parte ó gran culpa del complicado problema lo originamos nosotros mismos, pero la necesidad imperante de subsistencia nos obliga a ello. (Las presiones de gasto generadas por la familia, materias primas que requiere la producción del taller, energía eléctrica, mantenimiento de equipos y herramientas, sueldos de gente que se contrata, seguros etc.).

Las visitas que hacemos nosotros mismos a los grandes comercios establecidos de artesanía en general resultan de igual manera que lo anterior, ó en algunas ocasiones peor. Nos compran y nos pagan como quieren y cuando quieren, denigrando nuestra calidad moral, ya no como pequeños comerciantes de artesanía a pequeña escala, si no como seres humanos; orillándonos a una seria especulación de desesperación y de abandono total de esta disciplina.

2.-CITANDO Y ANALIZANDO LAS DEMAS BARRERAS DEL PROBLEMA.

El objeto principal de un buen gobierno, es el de administrar y proporcionar todos los bienes posibles a la población que los eligió, en base a una confianza compartida; pero todo esto No puede ser posible sin los elementos básicos a demandar; que es la sensibilidad, educación y cultura; no se puede explicar el uno sin el otro. La disciplina Artesanal Mexiquense nos invita constantemente a buscar un pasado ancestral, que es nuestro presente; el presente de salvar lo que es nuestro y defender lo poco que nos esta quedando; con este informe no pretendemos andar buscando culpables y verdades de cosas que no queremos oír, tratamos de concientizar y trabajar soluciones de fondo, más No de sugerencias. La política de hoy en día ya no debe de ser un asunto de realidades, si no un asunto de percepciones, ya no queremos seguir atados a un país de corrupción, de abuso e impunidad; que da por añadidura a Gobernantes que están comprometidos desde un principio con sus intereses personales, que con los intereses de la nación; que primero hablan por ellos, y después alegan por México; ocasionando con todo esto, una desvinculación entre la sociedad y el gobierno, generando focos de tensión permanente, y dando lugar a vicios y aberraciones que a continuación mencionaremos:

A.-Las Políticas Internacionales de Comercio Exterior Neoliberal, han sido diseñadas, planeadas y ejecutadas, a favor de los grandes y poderosos monopolios internacionales. La entrada excesiva y desleal al país de productos artesanales de origen extranjero (Artículos Chinos), han golpeado de manera criminal y cobarde nuestra noble actividad económica artesanal mexicana, y hablamos prácticamente de todas las disciplinas y artes de las diferentes mano facturas de creatividad mexicana (talla de madera, papel, resinas plásticas, cerámica, cuero, vidrio, textiles, alfarería, talabartería y pinturas). Aniquilando con ello fuentes de empleo que da alimento, vestido y sustento de las familias Mexicanas; lo que un artesano mexicano produce con dedicación y esfuerzo de uno a dos días, traducido en un costo de \$100.00 cien pesos m/n (precio de taller); el extranjero lo coloca en \$25 veinte y cinco pesos m/n. (precio de venta al público). No hay ningún tipo de comparación y congruencia a todo esto.

B.-Los monopolios comerciales transformados en cadenas de tiendas de "artesanías mexicanas", así como hoteles de cinco estrellas, plazas comerciales de renombre ubicados estratégicamente en los diversos destinos turísticos nacionales (algunas de estas tiendas propiedades de gente inconsciente a la situación); tienen acuerdos preestablecidos con las agencias de viajes; a manera que los posibles compradores potenciales de origen extranjero y nacional, ya están instruidos e influenciados para hacer sus gastos y compras en estos nichos de mercado, dejando prácticamente fuera a los demás pequeños comercios artesanales sin posibilidades de ventas dignas.

C.-La inseguridad de asaltos, secuestros y zozobra social dentro de nuestra Republica Mexicana, ha dado una pésima imagen de lo que es México ante la comunidad internacional, orillando a los visitantes potenciales de las diferentes partes del mundo, a considerar y optar mejor por otros destinos turísticos del orbe quizá más seguros y hospitalarios, ocasionando con esto el progresivo debaile de la industria turística mexicana, y por consiguiente de todo de lo que depende de esta misma.

D.-La constante alza de precios en los artículos de primera necesidad, así como combustibles, refacciones, energéticos y demás materiales, encasillan todavía más la operabilidad y mantenimiento de un taller de transformación con giro artesanal; por citar el ejemplo más convincente en la labor de la transformación de la obsidiana (corte y tallado). Dada la dureza y vulnerabilidad de este tipo de roca vítrea, las herramientas principales de fricción y labrado para la obsidiana, dependen de un material duro y de consistencia fina que sean capaces de penetrar en la textura de la piedra volcánica, deben de ser herramientas hechas a base de pedacearía de diamante (para dureza y precisión al corte), que dada su fabricación y diseño (fragmentos de diamante y piedras finas) tienen hacer producidas y puestas en el mercado, a un costo verdaderamente considerable a comparación de herramientas de corte y labrado convencional.

La muerte de algunas cosas se presenta de muchas formas y maneras.

A lo largo de este breve y objetivo tratado con tintes de información actual de la complicada situación, se han citado y analizado de una manera general, siete de los principales factores que muy progresivamente están llevando nuestro milenario oficio artesanal a su muerte y desaparición total.

A pesar de las adversidades enumeradas con anterioridad, nuestra herencia de enseñanza seguía en pie, con muchos trabajos y adversidades que afrontar pero seguía aun manteniéndose, desgraciadamente a partir del mes de Abril del año en curso (el mes de la influenza Humana), esta problemática hizo lo propio con nuestra de por sí difícil situación, dando un certero tiro de gracia a nuestra afanosa profesión, paralizándola casi en su totalidad. Para darnos una idea de la gravedad de la situación, del citado mes de Abril a la fecha se han cerrado 51 talleres artesanales en el manejo de este feldespato vítreo, perdiéndose con ello cerca de 255 empleos de gente potencialmente trabajadora, y de seguir como van las cosas quizá en lo que resta del año y para el siguiente se lleguen a cerrar más del doble de los Talleres artesanales que todavía al día de hoy permanecen con muchos esfuerzos, trabajos y disyuntivas que cumplir.

*En proporción del reto es el apoyo.
A mayores retos Almas Fuertes*

VII- EL PROYECTO.

"EL BICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA DE MÉXICO" (1810 – 2010)

UN CONCEPTO ÚNICO A NIVEL NACIONAL.
(Una solución emergente a nuestra penosa situación laboral)
(Artesanos del Valle de Teotihuacan México).

1.-El Objetivo Principal.

Tratase de un Proyecto Cultural de trabajo que tiene como finalidad primordial, el de emplear la mano de obra calificada de 20 Talleres Artesanales del Valle de Teotihuacan (1er Etapa), en el **arte lapidario de la Obsidiana a escala regular**. Dando trabajo por añadidura, a 100 familias desempleadas del gremio artesanal Mexiquense, durante los próximos 14 meses (del 01 de Noviembre del 2009, al 31 de Diciembre del 2010).

2.-La Piedra Angular del Proyecto.

Con motivo de las próximas festividades de Emancipación Nacional del Yugo Español del año entrante (**16 de Septiembre del 2010**), los Mexicanos de hoy en día, tendremos la oportunidad de conmemorar y festejar por única vez en nuestra vida este tan Re marcado acontecimiento; queremos aprovechar este marco (fenómeno de mercado) social e institucional para la creación de una **Hermosa Escultura a Escala en Obsidiana Certificada (Diseño único con Derechos de Registro)**; con un grado de dureza y dificultad del número 06 al 07; haciéndola de forma única y preciada por expertos conocedores en el arte del tallado de la piedra, tal como hemos estilamos hacerlo por tradición a lo largo de los siglos. (**Escultura en Obsidiana Certificada de Conmemoración Nacional**).

3.-La Mecánica del Procedimiento.

El producto será diseñado, distribuido y promovido en su estructura de comercialización desde un principio, para un mercado cautivo con un alto y regular poder adquisitivo.

A.-Gobernadores.

B.-Diputados y Cenadores (de Congreso Federal y Estatales)

C.-Gremio Empresarial.

D.-Gremio Intelectual y Deportivo de alto nivel.

E.-Directores, Líderes y Funcionarios de alto nivel.

F.-Embajadores.

Y para todos aquellos que quieran solidarizarse con la noble causa en el rescate de nuestra bella profesión artesanal.

4.-Los Aspectos Cuantitativos y Cualitativos del Proyecto.

Se fabricaran un total de 800 Piezas (mas 100 para su reposición ó existencia), con un costo planeado de producción para cada una de ellas de \$4 000.00 (cuatro mil pesos m/n), y con una venta al público en general de \$8000.00 (ocho mil pesos m/n), por cada escultura.

Cada escultura será elaborada prácticamente a mano, con el empleo de feldespatos vitreos de la más alta calidad de densidad, dureza, compactación de estructura y brillo; haciendo de cada pieza una creación única y bella en este arte milenario escultórico. Piezas como estas son exhibidas en galerías de Europa, Cuenca del Pacifico, ó la misma unión Americana, por encima de los \$2 500.00 Dolares Americanos, y en México por encima de los \$20,000.00 a \$25 000.00 pesos mexicanos.

5.-Las Bondades esperadas del Proyecto.

En dado caso de concretar una misión exitosa al citado proyecto de trabajo (2ª Etapa); se buscará por parte de la Dirección General de esta Comisión:

A.-Emplear la mano de obra final de 40 Talleres (Conclusión de la Segunda Etapa), dando empleo por añadidura final, a 200 familias desempleadas del gremio Artesanal Mexiquense.

B.-Crear un fondo de \$ 1 000 000.00 (un millón de pesos m/n). Que amortice la penosa situación existente.

C.-Adquirir un área estratégica (cerca de la zona arqueológica de Teotihuacan), para colocar un mercado de venta directa al público de nuestros productos).

D.-Construiremos y donaremos una escultura en obsidiana a escala mayor del modelo inicial que se promoverá (con un peso aproximado de 3 a 3.5 toneladas). Para el Congreso de la unión, ó la misma presidencia de la República (palacio nacional); que buscaremos que sea entregada por el mismo Gobernador del Estado a nombre de los Artesanos Mexiquenses del Valle de Teotihuacan, como una protesta Cultural, Pacifica, Silenciosa y Permanente; de este viejo arte en la Obsidiana Mexiquense que de no hacer nada a tiempo, pronto pasará hacer parte de los archivos del olvido.

6.-Costo General del Proyecto.

El citado Proyecto Cultural de Trabajo, solicitará un costo inicial total de **\$3 600 000.00 (tres millones seis cientos mil pesos m/n)**. Donde se tienen interpretados los siguientes gastos:

- 1.-Producción de las 900 piezas.
- 2.-Gastos de registro de la Escultura.
- 3.-Gastos de Promoción de la Escultura.
- 4.-Gastos de representación de la Escultura.
- 5.-Gasto principal de la elaboración de la Escultura a "Gran Escala".
- 6.-Sueldos y prestaciones para los 40 talleres Artesanales Teotihuacanos para los próximos 14 meses.

Responsable del Proyecto.

C. Juan J. Santillán Enciso

Secretario General de la Asociación Civil de Artesanos del Valle de Teotihuacan.

Director del Proyecto.

C. Jorge Barbosa Joan.

Director General de Ollinka Amigos de Tepexpan A.C.

CARACTERISTICAS FISICAS DE LA ESCULTURA:

- 1.-Pieza Fina en Obsidiana Certificada (de alta densidad y brillo).
- 2.-Grado de complejidad y dureza. 06-07.
- 3.-Peso: 7.5 Kilogramos.
- 4.-Medidas: 30 de Largo. X 20 de Alto. X 10 de Ancho. (Centímetros).
- 5.-Concepto: Escultura de Independencia (BI CENTENARIO).

“Escultura en Obsidiana Certificada de Conmemoración Nacional”
(El Bicentenario de La Independencia de México)

1810 – 2010

SIGNIFICADOS

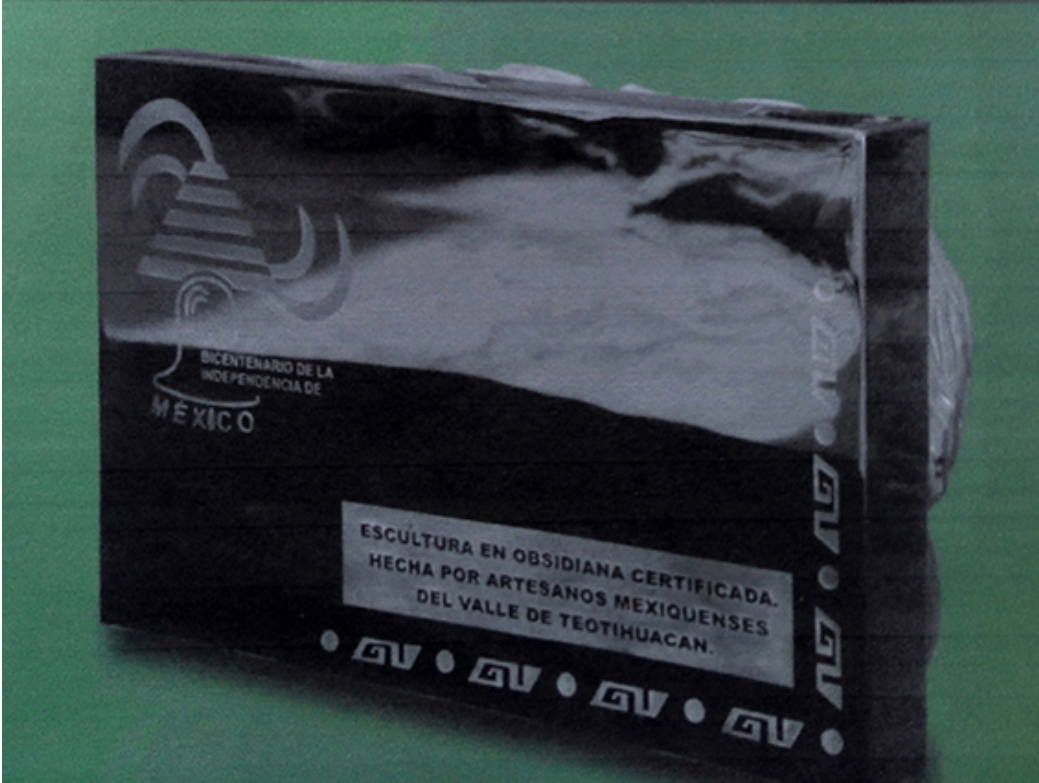
La Patria en su Construcción

Desde el marcado grito de independencia a cargo de Don Miguel Hidalgo y Costilla, varios hombres fueron protagonistas también al exhorto e invitación colectiva de emancipación nacional. Enlistarlos en un homenaje escultórico quizá resultaría ser muy pretencioso e injusto a la vez; porque el espacio y la proporción no permitirían cabida justa en un honor de igualdad para todos aquellos héroes que con su muerte nos dieron Patria y Libertad.

En el caso peculiar de la independencia de México hay circunstancias especiales o simbólicas que ayudan a formar la “Pieza Escultórica de Conmemoración Nacional”; se eligió como materia prima a esculpir la Obsidiana, elemento noble terrestre proveniente de la expulsión de los núcleos volcánicos incandescentes, para ser transformada a lo largo del tiempo por proceso natural en rocas volcánicas de extremada dureza al tallado y pronunciada fragilidad al impacto, pero de un brillo y enigmática belleza definida que permiten lograr contrastes de alta y baja lucidez con tonos mates de diversa variedad; feldespatos vítreos de usos característicos en diversas actividades religiosas, económicas y bélicas por antiguas civilizaciones PRE Históricas y PRE Hispánicas que formaron parte de la crónica milenaria de estas tierras Mexicanas.

Los elementos ya estaban dispuestos, solo se ordenaron para dar la rítmica de la composición. En primer plano la Campana del Siglo XVII, que se utilizó para reunir al pueblo y exaltar las inquietantes ideas de libertad, así se abrazan religión y nación como una nueva Fe; en el mismo plano unas manos representando a un pueblo sometido y afligido, rompiendo las penosas cadenas que simbolizan ecuménicamente la condición aberrante de la dominación; la dinámica de la escultura nos invita a entender su propio postulado. La campana repicando y enmarcando la fractura de los eslabones propios a la esclavitud; Campana y Manos simbolizan el binomio de ideología y pragmatismo libertador. Ambas necesitando.

En segundo plano la majestuosa águila devorando a la serpiente; el original y auténtico símbolo Mexicano, imagen revelada en profecías Prehispánicas, y siempre boyante a pesar de las diferentes etapas históricas vividas de nuestro entender nacional; pues así en esta acción de dominio, fuerza y muestra de valor al enfrentar al temible ofidio, esta impresionante ave siempre será la representación de la Patria, la Serpiente cual tirano resistiendo sin razón, pues es vencida por un carácter colectivo, voluntario y determinante; atribuyendo con esto la razón de ser libres.



HOJA TECNICA

Escultura en obsidiana certificada de conmemoración nacional:

Tratase de un mosaico compuesto por 12 bloques en obsidiana, negra (en forma simétrica de cubo) ensamblados tanto en posición vertical y horizontal (1.50 x 2.50 mts).

Conjuntados y armonizados, en un perfecto ensamble vetado, que servirá como base principal para el vaciado y dinámica, de la escultura en proposición; este labrado será elaborado a talla manual casi en su totalidad por expertas manos de escultores en este arte. Dadas las características de esta escultura, junto con sus respectivas dimensiones, pasa a convertir esta obra como la única en el mundo existente al día de hoy, (labrado en piedra cristal volcánico).

El peso aproximado de esta escultura, será de 1 tonelada 950 kgm.

El costo de este ejemplar precio taller artesanal, será de 2,150.000 (dos millones ciento cincuenta mil peso).

Con promedio de horas hombre de trabajo manual de 4320 horas.