



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**RESISTENCIA DE LOS SISTEMAS DE SIGNIFICACIÓN REPRESENTADOS EN LA
ARTESANÍA DE SAN MARTÍN DE LAS PIRÁMIDES, ESTADO DE MÉXICO**

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Estudios Latinoamericanos

Presenta

Beatriz von Saenger Hernández

Asesor

Dr. Daniel Inclán Solís

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar a los artesanos y artesanas que compartieron sus palabras y conocimientos conmigo para la elaboración de esta tesis. Don Pedro, Viridiana y Gabriel son pilares para esta investigación, así como Doña Carmen que me enseñó -antes de que supiera lo que sería de este texto- a cuidar y dejarme cuidar por la obsidiana. Igualmente, a Isabel y Juan, quienes me enseñaron el trabajo artesanal y a comer xoconostles.

Agradezco profundamente a mi madre, Ángeles, quien me sostuvo amorosamente en momentos tristes y potenció momentos alegres. Espero que toda la ritualidad de este proceso académico genere sentimientos alegres para iniciar un camino retributivo de tantos cuidados y amor. Igualmente, es importante mencionar que, sin su contacto, las entrevistas realizadas no habrían sido posibles. Así que un pedazo de esta tesis es tuya, Ma.

A mi padre, George. Por tanto en tan poco tiempo, te pienso y amo siempre.

A mis hermanos y hermana por quererme a su modo, por ser sincerxs, por las lecturas, las películas, los juegos, los llantos y los abrazos. También, a mi tía Malena que me acogió durante varios años. Sin su apoyo, difícilmente habría avanzado en muchos momentos de mi formación. Les admiro.

Quiero agradecer el apoyo del proyecto UNAM-DGAPA-PAPIIT IA301217 “Economía política de la violencia. Genealogías latinoamericanas” en el que tuve la oportunidad de ampliar mis habilidades académicas y contribuir a las actividades de este espacio.

A mi tutor, Daniel Inclán. Infinitas gracias por la paciencia, el tiempo, la dedicación, el interés y los cuidados en este proceso.

Igualmente, a mi tutora, amiga y lectora, Haydé Toledo. No se me ocurre un agradecimiento que haga justicia a todo lo que me has enseñado académica y personalmente. Eres una de las mujeres más increíbles que he podido conocer. Me alegra mucho saberte presente desde la semilla hasta el fruto de la inquietud de mi tesis.

Agradezco también a Berenice Ortega, Istar Cardona y Adriana Casasola, que se dieron el tiempo de leer esta tesis y de aportar en gran medida a mi formación.

A Julio, por 18 años de soportar juntos este mundo con infinitas risas. A Leilani por tanta felicidad y crítica en nuestra amistad. A Karen, Nidia, Ttannia y Shuka por enseñarme a construir el amor más bello que jamás pude imaginar. A Ana por la alegría de ser quienes somos y compartimos.

A las amigas que han llegado en distintos momentos, que han traído felicidad, fuerza, frescura y amor a mi corazón. Aída, Clau, Ana Caracol, Itzel Nadamas, Nalle, Mayte, Isa, Dian, Ama, Andrea, Erin, Hened, Lupita, Itzel, Flor, Thalía, Eva, Fer, Ale y Helena, son increíbles. Cada una se merece canciones, poemas y novelas, pero habrá que ser breve. Que nunca nos falte amor, que nunca nos falte alguna, que sigamos inundándonos del goce de coincidir y de crear.

A Lxs Alebrijes, porque llegamos a nuestras vidas en buen momento y compartimos tanto. Gracias por invitarme a creer en mi investigación y en aquello que queremos construir.

A las estudiantes desaparecidas durante estos años de guerra. Espero que pronto vuelvan, que sonrían y que, si así lo quieren, algún día tengan que sentarse a pensar a quiénes van a agradecer en sus tesis.

Por último, agradezco a tantos seres animales y vegetales que me enseñaron otras formas de crecer, de sentir el tiempo, de cuidar y, principalmente, que me enseñaron a entender que las emociones nutren y si se contienen, enferman.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
I. EL PAPEL DE LA ARTESANÍA EN LA VIDA SOCIAL	17
i. La relación entre las artesanías y el turismo patrimonial en América Latina	19
ii. La relación entre las artesanías y el turismo patrimonial en México	28
iii. Algunas consideraciones generales sobre la artesanía	35
iv. La artesanía en San Martín de las Pirámides	42
II. SAN MARTÍN FRENTE AL ESPEJO NEGRO. LAPIDARIA EN OBSIDIANA	47
i. Introducción a la producción.....	50
<i>i.i Algunas consideraciones sobre la sociabilidad lapidaria</i>	<i>50</i>
<i>i.ii Trabajo diferenciado y especializado</i>	<i>52</i>
ii. Características de los talleres.....	54
iii. Materiales	59
iv. Fases de la producción.....	63
DIGRESIÓN. CIRCULACIÓN DE LAS PIEZAS. CONFIGURACIONES ANTE EL CONSUMO	81
III. EL SENTIMIENTO DE SABER-HACER. EXTENSIONES DEL PROCESO SEMIÓTICO DE PRODUCCIÓN	85
i. Artesanos como sujetos comunitarios	87
ii. Transformación al roce del esmeril.....	91
iii. Los objetos y sus formas.....	96
<i>iii.i La imaginación de los talleres: objetos prácticos y técnica</i>	<i>97</i>
<i>iii.ii Los objetos artesanía y sus formas.....</i>	<i>100</i>
iv. La ambivalencia de la identidad lapidaria sanmartinense	108
CONCLUSIONES	113
BIBLIOGRAFÍA.....	121

ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1. INTERIOR DEL TALLER DE PEDRO MARTÍNEZ, 23 DE ENERO DE 2018.....	56
IMAGEN 2. INTERIOR DEL TALLER DE VIRIDIANA LÓPEZ. SE MUESTRAN VARIAS ESTACIONES DE TRABAJO. 21 DE ABRIL DE 2018. .	57
IMAGEN 3. TALLER CONCESIONADO EN LA EMPRESA CIELITO LINDO A UN COSTADO DE LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE TEOTIHUACAN, 25 DE JULIO DE 2018.	58
IMAGEN 4. TIENDA DE ARTESANÍAS AL INTERIOR DE LA EMPRESA CIELITO LINDO, 25 DE JULIO DE 2018.	58
IMAGEN 5. OBSIDIANA EN BRUTO ENCONTRADA AFUERA DE UN TALLER EN SAN MARTÍN, 4 DE ABRIL DE 2018.....	61
IMAGEN 6. PIEZAS DE VENTURINAS Y SODALITA PARA INCRUSTAR. TALLER DE VIRIDIANA LÓPEZ.....	62
IMAGEN 7. ÍDOLOS CON INCRUSTACIONES DE VENTURINA CAFÉ, ROSA, VERDE Y SODALITA. TALLER DE VIRIDIANA LÓPEZ.	62
IMAGEN 8. FLOR DE VIDRIO CON ETIQUETA AZUL. BOULEVARD DE ARTESANÍAS EN SAN MARTÍN.....	63
IMAGEN 9. PEDAZOS DE VIDRIO PARA PULIR. TALLER DE PEDRO MARTÍNEZ.	63
IMAGEN 10. DISCO DE CORTE DIAMANTE. OBTENIDO DE HTTPS://WWW.GRANIDISCO.COM/DISCO-DIAMANTE-EXTRAFINO- PORCELANICO-CON-REFUERZO-C2X19984623	66
IMAGEN 11. BLOQUE DE OBSIDIANA CORTADO. SE APRECIA UNA DE LAS CARAS PLANAS. TALLER DE VIRIDIANA.	66
IMAGEN 12. TABLONES DE OBSIDIANA CORTADOS CON LA MEDIDA DE UN ÍDOLO. TALLER DE VIRIDIANA LÓPEZ, 21 DE ABRIL DE 2018.....	67
IMAGEN 13. TABLÓN DE OBSIDIANA CORTADO CON LA MEDIDA DE UN ÍDOLO. TALLER DE VIRIDIANA LÓPEZ, 21 DE ABRIL DE 2018.	67
IMAGEN 14. MÁQUINA MANUAL CORTADORA DE BLOQUE OBSIDIANA. SE COLOCA EL BLOQUE DEL LADO IZQUIERDO Y, AL ACCIONAR POR MEDIO DE LA LUZ, SE MUEVE AUTOMÁTICAMENTE DE IZQUIERDA A DERECHA MIENTRAS EL DISCO HACE UN CORTE. TALLER DE VIRIDIANA LÓPEZ, 21 DE ABRIL DE 2018.	67
IMAGEN 15. ESTACIÓN DEL TALLER PARA FLETEAR COMPUESTA DE DOS RUEDAS EN LOS EXTREMOS Y UNA BANDA. AL PONERSE EN MOVIMIENTO LA RUEDA IZQUIERDA, LA BANDA MUEVE EL TUBO O FLECHA DEL LADO DERECHO PARA ACCIONAR LOS DISCOS DE PULIDO. TALLER DE PEDRO MARTÍNEZ.	69
IMAGEN 16. SEIS ESTACIONES PARA FLETEAR Y PULIR. CADA PAR TIENE UN CONTACTO HACIA LA LUZ Y PARA EVITAR QUE SE ACCIONEN AMBAS MIENTRAS SÓLO SE UTILIZA LA OTRA, SE RETIRA LA BANDA QUE LAS CONECTA. TALLER DE VIRIDIANA LÓPEZ, 21 DE ABRIL DE 2018.	70
IMAGEN 17. PEDRO MARTÍNEZ RECARGANDO UN TABLÓN CONTRA EL ESMERIL EN MOVIMIENTO EN LA ESTACIÓN DE SU TALLER, 23 DE ENERO DE 2018.	70
IMAGEN 18. PEDRO MARTÍNEZ DANDO LOS ÚLTIMOS DETALLES DEL FLETEO A UNA PIEZA EN SU TALLER. A PESAR DE LA VELOCIDAD DE LOS DISCOS, SE REQUIERE APLICAR FUERZA A TRAVÉS DE LA PIEZA PARA DAR ESTABILIDAD AL CORTE, 23 DE ENERO DE 2018.....	71

IMAGEN 19. FIGURA DE REINA DESPUÉS DEL TALLADO O FLETEO. EN ESTA MISMA IMAGEN SE MUESTRA COMPARADA CON UNA FIGURA DE DELFÍN EN EL MISMO PUNTO DEL PROCESO. TALLER DE PEDRO MARTÍNEZ, 23 DE ENERO DE 2018.....	72
IMAGEN 20. FIGURA DE ÍDOLOS DESPUÉS DEL FLETEO. SE APRECIA LA BASE QUE SE DEJA DISPONIBLE PARA TAPIZAR CON VENTURINA Y CUARZO. TALLER DE VIRIDIANA LÓPEZ, 21 DE ABRIL DE 2018.	72
IMAGEN 21. EMPAREJADO DE PIEZA CON AGUA, LA CUAL PERMITE QUE SE APRECIEN MEJOR LOS CORTES Y SEAN MÁS FINOS. TAMBIÉN PERMITE QUE, EN LUGAR DE POLVO, SE PRODUZCA REBABA DE LA PIEZA. TALLER DE PEDRO MARTÍNEZ, 23 DE ENERO DE 2018.	74
IMAGEN 22. PIEZA DE OBSIDIANA DORADA AUN HÚMEDA DESPUÉS DEL EMPAREJADO. TALLER DE PEDRO MARTÍNEZ, 23 DE ENERO DE 2018.....	74
IMAGEN 23. ÍDOLO TAPIZADO CON VENTURINA Y CUARZOS, CUBIERTO POR RESINA. TALLER DE VIRIDIANA LÓPEZ.	75
IMAGEN 24. PIEZA DE ROSTRO CON ELEMENTOS CURVOS Y MÁS REALISTAS. SE UTILIZA UNA PUNTA PARA GRABAR ANCHA. FUENTE: HTTPS://WWW.ELECONOMISTA.COM.MX/ARTESEIDEAS/OBSIDIANA-PIEDRA-DE-HERENCIA-Y-OFCIO-PREHISPANICO-EN-TEOTIHUACAN-20170326-0033.HTML	76
IMAGEN 25. PIEZA DECORADA CON UN DISCO PARA PULIDO. AL IGUAL QUE LA IMAGEN ANTERIOR, SOBRESALEN LOS DETALLES CURVOS QUE POSIBILITAN LOS DISCOS MÁS PEQUEÑOS. FUENTE: ALIANZA ANAHUACA.	76
IMAGEN 26. PIRÁMIDE REALIZADA POR GABRIEL LÓPEZ CON PUNTA DIAMANTE. SE RESALTA EL GRABADO SIN PULIR EL CONTORNO. TALLER DE GABRIEL LÓPEZ, 21 DE ABRIL DE 2018.	77
IMAGEN 27. ESFERA CON DIVERSOS GRABADOS CON PUNTA DIAMANTE. ARTESANO: FRANCISCO RODRÍGUEZ. PIEZA OBTENIDA AL INTERIOR DE LA ZONA ARQUEOLÓGICA, 23 DE OCTUBRE DE 2018.....	77
IMAGEN 28. DETALLE DE UNO DE LOS GRABADOS DE LA ESFERA DE FRANCISCO RODRÍGUEZ, 23 DE OCTUBRE DE 2018.	77
IMAGEN 29. PEDRO MARTÍNEZ PULIENDO LA FIGURA DE REINA EN SU TALLER EN LA ESTACIÓN PAR DE DONDE REALIZA EL LABRADO Y TALLADO, 23 DE ENERO DE 2018.	78
IMAGEN 30. ZONA DE ACABADO CON POLVOS QUÍMICOS DE COLOR VERDE MEZCLADOS CON AGUA. SE REMOJA LA PIEZA EN LAS CUBETAS DEL COSTADO Y SE PULE EL DISCO. LA CUBETA INFERIOR ES EN DONDE SE DEPOSITA LA REBABA QUE PUEDE SER REUTILIZADA AL MENOS DOS VECES. TALLER DE VIRIDIANA LÓPEZ, 21 DE ABRIL DE 2018.	79
IMAGEN 31. IMÁGENES POPULARES Y FOLCLÓRICAS GRABADAS DE UN MEXICANO DORMIDO A LA SOMBRA DE UN MAGUEY Y UNA VIRGEN MARÍA EN BASE DE OBSIDIANA NEGRA. PIEZAS A LA VENTA EN LA TIENDA CIELITO LINDO, 25 DE JULIO DE 2018. .	83
IMAGEN 32. RÉPLICA DE MÁSCARA TEOTIHUACANA CON LAMINADO DE CUARZOS CON BASE EN OBSIDIANA NEGRA.	84
IMAGEN 33. ARTESANÍA CALIBRADA DE OBSIDIANA NEGRA QUE REPRESENTA LA LEYENDA POPULAR DE POPOCATÉPETL E IZTACCÍHUATL. AMBAS PIEZAS SE ENCUENTRAN A LA VENTA EN LA TIENDA CIELITO LINDO, 25 DE JULIO DE 2018.....	84
IMAGEN 34. ESTACIONES DE TALLER PARA FLETEAR EN LA IMAGEN SUPERIOR Y MÁQUINA MANUAL CORTADORA EN LA IMAGEN INFERIOR. TALLER DE LA EMPRESA CIELITO LINDO, 25 DE JULIO DE 2018.	98
IMAGEN 35. PIRÁMIDES TEOTIHUACANAS DE VIDRIO ELABORADAS POR PEDRO MARTÍNEZ, 23 DE ENERO DE 2018.	102
IMAGEN 36. ÍDOLOS NO CONVENCIONALES CON BASE DE PIEDRA. PEDRO MARTÍNEZ, 23 DE ENERO DE 2018.	103

IMAGEN 37. COLLAR CON LA IMAGEN DE JESUCRISTO CALBRADO EN BASE DE OBSIDIANA. PEDRO MARTÍNEZ, 23 DE ENERO DE 2018.	103
IMAGEN 38. PIEZA CALBRADA DE OBSIDIANA DE TRES PARTES. TIENDA DE CIELITO LINDO. ARTESANO DESCONOCIDO, 25 DE JULIO DE 2018.	104
IMAGEN 39. ÍDOLOS TEOTIHUACANOS DEL SOL Y DE LA LUNA. ARTESANÍA DECORADA CON VENTURINAS. TALLER DE VIRIDIANA LÓPEZ, 25 DE JULIO DE 2018.	105
IMAGEN 40. RÉPLICA PEQUEÑA DE CABEZA OLMECA ENCONTRADA EN VERACRUZ. CALBRADA CON BASE EN OBSIDIANA DORADA. TIENDA CIELITO LINDO, 25 DE JULIO DE 2018.	105
IMAGEN 41. ESCULTURA DE DEIDAD MEXICA XOCHIPILLI. CALBRADA CON BASE DE OBSIDIANA NEGRA, INCRUSTACIONES DE ORO Y VENTURINAS. TIENDA CIELITO LINDO, 25 DE JULIO DE 2018.	106
IMAGEN 42. ESCULTURA DE LA FIGURA CENTRAL DEL CALENDARIO MAYA. CALBRADA CON BASE DE OBSIDIANA NEGRA. TIENDA CIELITO LINDO, 25 DE JULIO DE 2018.	106
IMAGEN 43. FIGURA ANIMAL DE COCODRILO. ARTESANÍA CON BASE DE OBSIDIANA DORADA. TALLER DE PEDRO MARTÍNEZ, 23 DE ENERO DE 2018.	107
IMAGEN 44. PIRÁMIDES DE CHICHEN ITZÁ Y TEOTIHUACAN CON BASES SIMILARES. ARTESANÍA BÁSICA CON BASE DE VIDRIO. TALLER DE PEDRO MARTÍNEZ, 23 DE ENERO DE 2018.	107

INTRODUCCIÓN

Durante mi recorrido por la licenciatura en Estudios Latinoamericanos, recuerdo en muchas ocasiones escuchar y ser parte de discusiones entre compañeras y compañeros sobre el sentido de nuestra formación. Nos preguntábamos constantemente: ¿para qué?, ¿para quién?, ¿cómo?, ¿desde dónde?, ¿para dónde?

Estas preguntas me acompañaron durante mis clases, lecturas, exposiciones, trabajos, discusiones y desveladas. Afortunadamente, surgieron más preguntas, cada vez más concretas y tangibles. Por ello, poco a poco, fui sintiendo y pensando las posibilidades que la carrera me daba para materializar -en mis actividades académicas, políticas y cotidianas- una forma de analizar diversas complejidades que se nos plantan ante los ojos en una clave latinoamericana: historias, coyunturas, letras, imágenes, objetos, sonidos y acciones.

Reflexiones de este tipo se encontraron durante mi formación con la cercanía que he tenido hacia las producciones artesanales. San Martín de las Pirámides, el lugar en donde se encuentra situado el problema de esta investigación, es el municipio en el que nací y crecí. Desde muy pequeña compartí con mi madre y mi padre el aprecio por las artesanías sanmartinenses, así como el cariño que genera vivir en un espacio tan simbólico como lo es la región de Teotihuacan. Mi relación con los procesos y los artesanos fue mediada a través de mi familia hasta que, en mi segundo año de licenciatura, comencé a trabajar en San Martín por un periodo tres años con Isabel Hernández elaborando conservas artesanales y comercializándolas. Fue así como pude conocer a otros artesanos y artesanas que en los mercados vendían, en su mayoría, piezas de obsidiana.

Al platicar con las compañeras y compañeros artesanos en los mercados, nos retribuíamos en experiencias. Ellas compartían algunos conocimientos que tienen sobre la región y la artesanía, mientras yo completaba con algunas reflexiones y datos que había leído o visto en alguna clase. De esta manera evitábamos el aburrimiento de un fin de semana sin venta, el cansancio de una jornada calurosa o simplemente, aprovechábamos para divertirnos un rato. Muchos de los conocimientos que adquirí en la carrera formaron parte de la socialización con varias compañeras artesanas que trabajaban con distintas técnicas. De la misma manera, sus conocimientos fueron parte importante de mi formación. La reflexión más

importante que me nació durante esos momentos fue sobre la técnica y, al llegar el momento de elegir un tema de tesis, el problema de las artesanías en mi pueblo se me hizo necesario y retributivo para esa comunidad que también me enseñó.

En las diversas discusiones que se dieron en la licenciatura para reflexionar sobre los Estudios Latinoamericanos, me sentí fuertemente nutrida de la idea de que nuestros estudios no sólo son *de o sobre* América Latina, sino que también es necesario continuar pensando *para* América Latina. Reconozco, al menos en nuestra universidad, que los Estudios Latinoamericanos han tenido algunos periodos que responden a coyunturas en las que los objetos y estrategias de estudio se han ido modificando. Es el caso de las investigaciones que aportaron a las reflexiones sobre ontologías e identidades latinoamericanas de manera regional, en un primer periodo. Posteriormente, reconozco una fuerte intensión de analizar coincidencias, contradicciones y puentes a través de estudios comparativos. Muchos de los estudios en ambos periodos son inscritos generalmente en el análisis de momentos coyunturales, de movimientos sociales o relaciones internacionales.

Sin embargo, en estos importantes periodos académicos, los estudios sobre México o sobre procesos locales que forman parte de nuestras historias fueron menos frecuentes desde las estrategias latinoamericanistas. Reconozco un tercer periodo importante que se expresa en el ejercicio docente, en los temas de los alumnos, así como en el nuevo Plan de Estudios, el cual refleja un replanteamiento de los objetos y estrategias que responden a un momento académico en el que vale la pena reflexionar sobre procesos concretos que se acercan al estudio de las materialidades culturales en América Latina, reconociendo a los casos mexicanos como parte de este replanteamiento. Es en este periodo, en el que propongo inscribir mi investigación.

En este sentido, presento un análisis socio-histórico de la producción artesanal en una dinámica turística que difícilmente se puede pensar, en el último siglo, sin la formación de identidades nacionales basadas en un sentido progresivo de la historia colonial latinoamericana, así como de la mercantilización de ciertos códigos identitarios ubicados en este proceso a través del turismo patrimonial.

Desde la técnica lapidaria, su cotidianidad, su lenguaje y su historia, pretendo que mi investigación demuestre un compromiso académico para San Martín de las Pirámides y para

las identidades representadas artesanalmente en América Latina. Aunado a lo antes dicho, decidí realizar mi tesis sobre este proceso al pensar constantemente los peligros, contradicciones y potencialidades de ciertas formas de construcción de conocimiento local como el saber-hacer lapidario. Al poder observar de manera cercana las dinámicas artesanales en San Martín, se me hacía evidente la importancia de la práctica en la localidad y sus extensiones históricas hacia otras geografías. Por ello, me resulta interesante presentar, de manera analítica y estructurada, la importancia que procesos como estos tienen para pensar a América Latina.

También, para aportar a la recuperación de la historia de una forma teotihuacana contemporánea de producir, propongo una fotografía de este presente. Una forma que cada día parece más encapsulada en los símbolos del pasado precolombino y que, para que pueda ser reconocida en el mercado del turismo patrimonial, ha avanzado a la par de procesos comunitarios que le simbolizan en objetos y sentidos que acalambran, a su vez, ese encapsulamiento con la transformación de su presente.

De esta manera, con las posibilidades que me han abierto los diálogos disciplinares e históricos de los Estudios Latinoamericanos, y la curiosidad sobre el conocimiento local, retomo este proceso como una historia valiosa para comprender las contradicciones de la técnica ante el consumo turístico en diversos territorios latinoamericanos que conectan jerarquías de poder coloniales, patriarcales y capitalistas, como se verá más a profundidad en el primer capítulo.

El municipio de San Martín de las Pirámides está ubicado al noreste del Estado de México, en el valle de Teotihuacán, perteneciendo anteriormente a la jurisdicción de San Juan de Arista y posteriormente, debido a su crecimiento, se conformó como municipio en 1917¹. Se ubica también a un costado de lo que ahora es la zona arqueológica de Teotihuacán, cuyos trabajos arqueológicos fueron iniciados en el siglo XVIII para, después, tomar mayor

¹ Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México. Estado de México, “San Martín de las Pirámides”, INAFED, <http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM15mexico/municipios/15075a.html> (consultada el 15 de agosto de 2017).

importancia también en 1917 por el proyecto integral de Manuel Gamio². Es en ese año que se comienza a tener registro de los primeros talleres de artesanos contemporáneos en la zona³.

La producción de artesanía tiene una gran importancia económica y social, en el municipio; se producen distintos tipos de artesanía como las de obsidiana, barro, alpaca, plata, cuarzo, ónix, piedras preciosas y semi-preciosas, así como el tallado de madera⁴, cuyas técnicas se transmiten en los talleres. Para el caso de la investigación, se analizará la lapidaria, que es la técnica más trabajada por los artesanos en el municipio.

Para conceptualizar este proceso, tomaré la definición general de lapidaria que la entiende como “una habilidad, arte o destreza que consiste en tallar, pulir, labrar o esculpir una piedra por lo general preciosa y otros géneros de gemas o minerales similares y le da forma o figura adecuada, lista para su comercialización o venta de estos objetos”⁵. En este caso, la materia común de lapidación en San Martín es la obsidiana, aunque también hay una importante presencia de figurillas de vidrio e incrustaciones.

La obsidiana es un vidrio que posee varias propiedades útiles al hombre: es amorfo, lo que implica que no tiene direcciones preferenciales de las queo muy marcadas, lo cual facilita los procesos de transformación en herramientas; es inerte y ello la hace apta para contenedores porque no efectúa intercambios químicos con otros materiales, cuando menos no en el corto plazo; fracturada permite obtener filos que, aunque frágiles, son muy eficaces porque alcanzan el espesor de pocas moléculas: coloquialmente decimos que tiene un filo quirúrgico; se presenta en varios colores y mezclas de ellos, así como con diferentes grados de transparencia, por lo cual resulta estéticamente apreciable hasta nuestros días. De origen ígneo extrusivo, es muy abundante y accesible en el Eje Volcánico Transversal y en el norte de México, así como en el sur, en Guatemala. Por ello, y por sus cualidades, se convirtió en una materia prima popular; de hecho, en el Altiplano Central fue la más importante para la elaboración de herramientas, ornamentos y armas que intervenían en todos los ámbitos de la actividad social.⁶

² Instituto Nacional de Antropología e Historia, “Zona arqueológica de Teotihuacán”, INAH, <http://inah.gob.mx/es/zonas/23-zona-arqueologica-de-teotihuacan> (consultada el 15 de agosto de 2017).

³ Juan Flores Gutiérrez, “Actores, redes socioeconómicas y cadenas productivas en la industria artesanal de la obsidiana en San Martín de las Pirámides y Teotihuacán de Arista, Estado de México”, 1.

⁴ *Ibíd.*

⁵ <https://definiciona.com/lapidaria/> (consultada el 15 de mayo de 2018).

⁶ Ana Ma. Álvarez Palma y Giafranco Cassiano V., “Terapéutica a través de la obsidiana”, 106.

En la ciudad de Teotihuacan, la obsidiana fue una de las materias más importantes, por lo que existe una influencia con la construcción del imaginario sobre los objetos precolombinos mexicanos. Es importante remarcar que la lapidaria de obsidiana tiene una relación estética con vestigios encontrados en la zona arqueológica que no necesariamente son de obsidiana, pero que van construyendo una especie de estética teotihuacana, como se verá en el segundo y tercer capítulo.

Un ejemplo son las figuras de guerreros, ídolos o dioses teotihuacanos, así como las reproducciones de pirámides con figuras grabadas de soles o lunas, haciendo alusión a los nombres populares de los complejos en la zona arqueológica. Estas son las artesanías más demandadas en el mercado turístico, por lo que existe en los talleres una interacción que mimetiza la estética y la técnica de estos objetos.

El municipio de San Martín de las Pirámides es uno de los más importantes de la región por su producción de artesanías en obsidiana, en una de las zonas con mayor producción y circulación de las mismas a nivel local, nacional e internacional. Por eso, resulta importante conocer cuáles son y han sido las formas en las que se ha desarrollado este tipo de producción, no sólo en el aspecto de la elaboración misma, sino como un proceso histórico del conocimiento que conecta con el pasado precolombino, su transmisión, las fuerzas que son invertidas en ésta, las formas que moldean a la artesanía y los momentos improductivos de los artesanos; así, como las necesidades económicas que condicionan a sus productores.

En este sentido, al conocer las dimensiones del hecho que me disponía a investigar, surgió la siguiente pregunta: ¿Cuál es el sistema de significación representado en las artesanías de San Martín de las Pirámides en relación con los artesanos y la comunidad?

Para esto, durante esta investigación me propuse primero a observar el proceso de producción hasta el resultado final: los objetos. Esto abrió líneas de análisis para identificar cuáles son las características que los artesanos transmiten al transformar las piedras de obsidiana y cómo es que se identifican en la artesanía. También, al conocer los motivos de esta producción, se hizo cada vez más evidente la importancia económica y organizativa que tiene el turismo patrimonial para la continuidad de la elaboración de las artesanías, así como su relación con la construcción científica de cómo se entiende el pasado teotihuacano y los conocimientos actuales que se relacionan con éste por parte de la antropología y la

arqueología. Es por ello, que en estos elementos forman parte de los capítulos que desarrollo en esta tesis y que desdoblaron las intenciones de mis objetivos, así como la metodología utilizada.

De manera general, la investigación se propone para ubicar a los sujetos que están dentro de las relaciones sociales, los cuales aportan una parte de las formas estéticas que obtienen de la realidad material, social y económica de su contexto. Se pretende ubicar cómo esta conformación de formas, objetos y sentidos, estructuran sistemas de significación propios de la producción de artesanía teotihuacana que la identifican de otras en distintos contextos y que son condicionadas por el turismo patrimonial.

Es importante reconocer desde el inicio cómo este proceso se inscribe en una lógica de turística, pensándolo no sólo como redes comerciales, sino como un dispositivo social turístico⁷, aunado al elemento patrimonial en un mercado cuya oferta principal son los bienes culturales y su expansiva conjugación con los servicios turísticos, la configuración científica de su pasado y la institucionalización de las dinámicas. Para Niding et al., existen un conjunto de elementos que permiten hablar de una práctica turística que conforma un dispositivo. Por dispositivo entiendo tres dimensiones:

- 1) [El dispositivo] se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos.
- 2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder.
- 3) Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber.⁸

Bajo este panorama, en este análisis se presenta en la investigación una diacronía de los procesos estructurales externos e internos del fenómeno en los siguientes objetivos que dan sentido al orden de los capítulos:

⁷ Marina Niding, Julieta Andueza, Diana Farías, María de los Ángeles Alonso y Antonio Zamudio, “Los obstáculos epistemológicos del turismo como dominio del saber”.

⁸ Giorgio Agamben, “¿Qué es un dispositivo?”, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&tlng=es (consultada el 14 de octubre de 2018).

i. Realizar un recorrido sociohistórico para caracterizar la época en la que se encuentra la artesanía sanmartinense. Se ubicarán los fenómenos generales que condicionan a la artesanía: la articulación ideológica de las identidades nacionales en una clave latinoamericana desde el siglo XIX hasta la actualidad, la expansión del turismo patrimonial durante el siglo XX y las consecuencias que esto tuvo en la formación de instituciones y elaboración de proyectos en México, así como en la región de Teotihuacan. Esto con la intención de identificar las particularidades del dispositivo turístico, como se mencionó anteriormente.

ii. Exponer las características del proceso productivo de la lapidaria en San Martín como la organización de los talleres, el material y las herramientas, así como su manejo; para dar cuenta de los fenómenos técnicos, estéticos y económicos al interior del fenómeno. Igualmente, comprender las diversas formas de sociabilidad lapidaria, como el trabajo diferenciado y especializado que forman parte de relaciones de poder.

iii. Entender los sistemas de significación que se mantienen en el juego comunicativo de las relaciones entre los sujetos productores y los objetos, con el fin de poder concluir una reflexión sobre una identidad artesanal actual en estos circuitos, así como la construcción del saber-hacer teotihuacano actual en sus dimensiones económicas y estéticas.

A partir de los objetivos anteriores, se entenderá la importancia de la propuesta semiótica de Bolívar Echeverría, el análisis de las técnicas vernáculas y los sistemas de significación, como una forma de analizar la complejidad histórica y multiescalar de procesos productivos que se desarrollan de manera local rescatando, igualmente, la propuesta etnográfica de Marcel Mauss.

Parto de la hipótesis de que estos elementos son comunicados a partir del entorno material y social del artesano al transformar elementos naturales con una técnica vernácula compleja; al representar y reproducir formas significantes de sujetos y colectividades que se desarrollan en el contexto de la elaboración de la artesanía. Con esto, se entenderá cuáles son los sistemas de significación que incluyen formas de organización y autoafirmación que se comunican dentro del proceso de reproducción de la identidad de los artesanos como parte de la comunidad, y que son representados en el resultado final, que es el objeto artesanía.

Para todo esto, se llevaron a cabo observaciones de campo en distintos tipos de talleres y tiendas en el municipio. A partir de este recorrido, elaboré entrevistas a Pedro Martínez Bustamante, Gabriel López Flores y Viridiana López Corona quienes me narraron su conocimiento sobre la técnica lapidaria. Por las dimensiones de la investigación y el propósito de conocer el trabajo concreto, se tomó la decisión de priorizar cualitativamente tres experiencias distintas de la técnica para profundizar en el proceso semiótico. Para los elementos externos u orbitantes a éste, se complementó el análisis con la observación y otras fuentes de apoyo. Es importante mencionar que intenté constantemente realizar este registro con el respeto a las condiciones de los artesanos y artesanas, entre los cuales está la devolución de las grabaciones, transcripciones y esta tesis para el uso que decidan darle. El agradecimiento por esta confianza se materializó en la responsabilidad de narrar, lo mejor posible, las complejidades de la lapidaria sanmartinense y aportar, poco o mucho, al conocimiento de su historia.

Reconozco también, que las fuentes utilizadas para esta investigación pueden no ser las suficientes. Los temas que surgieron han generado una amplia bibliografía que vale la pena discutir y analizar, sin embargo, entiendo este ejercicio como parte de un aprendizaje no agotado y que, preferiblemente, abre discusiones en temas inacabados.

Muchos de los textos utilizados para la metodología no son de autores latinoamericanos o no hablan precisamente de la región, sin embargo, reconozco la tradición que tienen los Estudios Latinoamericanos para aportar a una lectura situada de autores que son funcionales para la comprensión de procesos concretos en el subcontinente y que enriquecen a la misma disciplina.

Por último, vale la pena anotar que la realidad de los artesanos y artesanas presentó complejidades que no fueron totalmente registradas o analizadas, pero son mencionadas en el texto al reconocer, también, este tipo de investigaciones como procesos estratégicos para el registro de una historia oral que pueda ser de utilidad para la comunidad lapidaria, así como para aquellos y aquellas que se interesen por ella.

Sin más, que tenga una calurosa bienvenida a una pequeña parte de San Martín y sus talleres.

I. EL PAPEL DE LA ARTESANÍA EN LA VIDA SOCIAL

El código humano es siempre un código que se identifica o singulariza en una historia concreta.

Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura.*

En este capítulo, abordaré las características particulares de las escalas en donde circula la artesanía de San Martín de las Pirámides, para poder discutir desde el caso concreto, las generalizaciones que le condicionan y definen. Las artesanías mexicanas se han convertido popularmente en productos de consumo variado que se encuentran principalmente en mercados turísticos, como en el caso de las artesanías sanmartinenses. Para esta investigación será imprescindible reconocer algunas de las lógicas históricas que condicionan la producción de artesanías, así como la reproductibilidad social de comunidades con base en saberes que sobreviven en ciertos mercados, como el turístico.

Para ello, en este capítulo desarrollaré tres escalas distribuidas en subtemas siguiendo una perspectiva multiescalar del espacio socioeconómico. El primero tiene relación con la construcción general del turismo patrimonial y arqueológico, específicamente en países latinoamericanos, ya que, en México, el turismo forma parte importante de la economía nacional y local, lo que ha llevado al desarrollo de ciertas políticas en torno a la utilización del pasado para fines ideológicos y económicos del Estado. En países como Perú, Bolivia o Brasil, existen varios ejemplos de políticas de desarrollo que repercuten en las producciones de comunidades locales, lo que podrá brindar algunos ejes analíticos de experiencias diversas para el caso de la producción artesanal en San Martín de las Pirámides. Será interesante también, rastrear los momentos que han generado condiciones para la modificación de las dinámicas locales a través del turismo, la relación de algunos países latinoamericanos con el pasado precolombino, así como la historia de los saberes institucionalizados reflejada en el desarrollo de la antropología y la arqueología.

En este sentido, la perspectiva regional puede enriquecer la reflexión en una escala nacional y local, ya que me interesa analizar las repercusiones políticas y económicas de

estos procesos, así como las repercusiones simbólicas que dan sentido al imaginario de la estética de sociedades aparentemente emparentadas a este pasado, ya sea por su cercanía geográfica o cultural a las zonas arqueológicas, lo que generará algunas líneas analíticas para el caso de la producción que interesa a esta investigación. Será importante igualmente los momentos históricos concretos de la cultura como elemento comercial, por lo que también retomaré el trabajo hecho por varios autores sobre el turismo patrimonial y arqueológico en América Latina para caracterizar este dispositivo.

El segundo subtema tendrá como propósito identificar las instituciones y políticas públicas culturales y educativas, así como procesos sociales en relación con Teotihuacán. El sentido de este apartado será plantear una genealogía amplia para entender la región de Teotihuacan inserta en los proyectos económicos e ideológicos del Estado mexicano, así como de las reivindicaciones del pasado.

Esta genealogía está planteada desde el siglo XIX a partir de la reificación del pasado a través de la participación de México en las exposiciones universales, los trabajos de excavación y desarrollo focalizados en zonas arqueológicas, la consecuencia de la construcción del discurso oficial desde el pasado prehispánico a través de las investigaciones arqueológicas y antropológicas, así como sus contrapartes. Me parece importante reconstruir cuál ha sido el desarrollo de estas disciplinas, ya que cada tradición académica influyó fuertemente en los proyectos institucionales sobre las zonas investigadas, proyectos que serán apropiados de distinta manera por las comunidades, entre ellas, la de San Martín.

Posteriormente será importante recuperar algunos proyectos en materia artesanal, ya que aquí podemos ir figurando el perfil ideológico y mercantil que propone el Estado para las producciones artesanales, como el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart). Asimismo, retomaré el proceso de algunas reflexiones teóricas actuales sobre la artesanía que se continúan dando en el terreno académico mexicano, como la relación con la categoría de arte popular.

Por último, el tercer subtema tiene el objetivo de reconocer la manera en que esos procesos históricos, han modificado material y simbólicamente la vida de los artesanos en San Martín de las Pirámides. Así se podrán identificar algunas formas de apropiación y práctica política hacia los proyectos que se habrán mencionado, así como su relación con la

experiencia artesanal. Igualmente, a manera de conclusión, puntualizaré algunos ejes temáticos que servirán para continuar con el análisis de esta investigación.

i. **La relación entre las artesanías y el turismo patrimonial en América Latina**

Pensar en la historia de la lapidaria del municipio de San Martín de las Pirámides tiene el reto de rastrear no sólo sus características concretas, sino la interlocución con otros procesos que le han articulado social y políticamente. Para ello, propongo partir de algunas categorías que podrán complejizar posteriormente el análisis concreto desde experiencias comunes en algunos países a través del turismo, las cuales reflejan el sentido común en el tema a nivel internacional y las complejidades regionales.

La historia de San Martín de las Pirámides ha estado relacionada con la zona arqueológica de Teotihuacán desde su fundación en 1917. Su actividad económica tiene relación directa con la agricultura. Es un municipio con grandes campos atiborrados de nopales decorados por tunas, así como por milpas, algunas hortalizas, flora salvaje en los campos no producidos y varias zonas habitadas que conviven con este paisaje. Este pequeño municipio, como otros de la región, ha encontrado (desde su fundación oficial) posibilidades económicas y sociales en su relación con la zona arqueológica, lo que le ha llevado a figurar en la zona de influencia de lo que ha significado Teotihuacán desde el siglo XIX.

Para entender la relevancia de un acontecimiento histórico como el descubrimiento del conjunto de una civilización prehispánica para la forma de producción de un municipio actualmente, propongo empezar por la relación entre turismo y arqueología que se hace presente en este territorio. Esta relación ha sido ampliamente trabajada⁹ debido a la transformación cronológica que ha adquirido el pasado en el mercado, desde el siglo XVIII a través del coleccionismo, posteriormente a nivel mundial con la predominancia de las

⁹ Yorke Rowan y Uzi Baram, (eds.) *Marketing Heritage: Archaeology and the Consumption of the Past* (Walnut Creek: Altamira Press, 2004). David Clarke, "Archaeology: The Loss of Innocence" en *Antiquity* 43 (1973), 618. Josep Ballart, *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso* (Barcelona: Ariel, 2002). Michiel Baud y Annelou Ypej, (eds.) *Cultural tourism in Latin America. The politics of space and imagery* (Leiden: Brill, 2009). José Alcina Franch, *Arqueólogos o anticuarios* (Barcelona: Ediciones de Serbal, 1995). Alexander Herrera Wassilowsky (ed.) *Arqueología y desarrollo en América del Sur: de la práctica a la teoría* (Bogotá: Universidad de los Andes/Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013).

representaciones nacionalistas en el siglo XIX al mismo tiempo que surge la categoría del turismo. Para inicios del XX se consolida la disposición del Estado sobre los sitios arqueológicos a través de la creación de instituciones especializadas que posteriormente tendrían relación con el turismo, al punto que desde los setenta comienza a ser la actividad económica más importante de muchos países, convirtiéndose en un fenómeno de masas¹⁰.

En este proceso podemos encontrar momentos paradigmáticos para estas zonas, como es la construcción de una identidad nacional. A finales del siglo XIX se consolidan mundialmente los sentidos comunes sobre el progreso científico e industrial en las representaciones nacionales realizadas en las exposiciones universales, al igual que las identidades e historias que representarán los países. Como lo menciona Mauricio Tenorio Trillo, desde 1889, en la primera exposición universal en París, se comienzan a representar “versiones selectivas” de los países que pretendían tomar ventaja en la carrera por el progreso moderno, “escenarios para demostraciones de poder e intereses expansionistas, como parte de la ostentación de una presunta superioridad racial y cultural”¹¹. Así, en este momento, los distintos Estados se articulan al interior, principalmente a través de sus instituciones, para representar estas versiones en un campo de tensión y competencia sobre las identidades nacionales.

El nacionalismo sólo en parte se relaciona con el tan discutido asunto de las identidades. De un lado, en la medida en que una imagen nacional suele presentarse como una idea de nación homogeneizante, centralizadora y vigorosa, una síntesis oficial y exclusiva, varias identidades se ven afectadas [...] Los destinos de las diferentes identidades dentro de una imagen nacional se negocian sin cesar en el marco del nacionalismo moderno [...] si la identidad de un pueblo había de reflejarse en una imagen nacional moderna, la idea de una identidad única a escala nacional era en sí misma la negación de varias de las identidades incluidas en lo que ahora entendemos como nación-Estado¹².

Sin embargo, los intereses de cada país eran distintos en función de sus “necesidades” históricas:

Para todos los países del Nuevo Mundo, el objetivo pragmático que se perseguía asistiendo a las exposiciones internacionales era básicamente el mismo: ofrecer materias primas y hacer publicidad a una imagen moderna de la nación, con el fin de atraer inmigrantes e inversión [...] mientras México y otros países latinoamericanos

¹⁰ Margarita Díaz-Andreu, “Turismo y arqueología. Una mirada histórica a una relación silenciada”.

¹¹ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna*, 22.

¹² *Ibíd.*, 325.

tenían que producir, desde el punto de vista industrial, comercial, artístico y científico, la imagen de una nación moderna partiendo casi del punto cero, países como Estados Unidos tenían que re-producir y volver a definir su imagen de potencia militar e industrial, y trabajar duro para ser reconocidos como naciones modernas en la cultura, las artes y las costumbres.¹³

Tenorio Trillo también menciona que varios países latinoamericanos participantes representaban sus territorios como excelentes lugares para explotar recursos (como México, Bolivia o Brasil), así como una exaltación de su cercanía con Europa (como Argentina) siendo el referente de progreso. Sin embargo, a través de las distintas exposiciones universales, los intereses y las representaciones de los países fueron modificándose en función de la modernidad vigente. En el caso de México, la experiencia durante el porfiriato con su cercanía a Francia y en la posrevolución con Estados Unidos, mantuvo a los gobiernos articulados hacia esta pretensión occidental.

Así pues, se puede establecer que el proceso de la institucionalización del pasado, así como de los saberes y los territorios bajo intereses políticos e ideológicos, comienza a finales del siglo XIX, para consolidarse formalmente en la primera década del siglo XX (retomando la lectura cronológica que realiza Margarita Díaz-Andreu).

Este panorama institucional se puede identificar desde la naciente relación estatal entre el turismo, la arqueología y la antropología a través del patrimonio cultural cuando, en 1913 en el Reino Unido se crean las oficinas del Ancient Monument Board de Inglaterra, Escocia y Gales. Para 1916, en Estados Unidos, por su parte, se crea el National Park Service¹⁴ y, a partir de esta década, comienzan a surgir este tipo de instituciones en todo el mundo. Por ejemplo, 20 años después, en Brasil, durante la dictadura de Vargas (1937-1945) los monumentos y ciudades coloniales fueron considerados patrimonio cultural como parte del movimiento nacionalista del momento¹⁵.

En distintos países latinoamericanos, comenzaron a crearse instituciones estatales cuya función era administrar referentes culturales del pasado nacional, así como del presente: como el de los pueblos indígenas, comunidades rurales o afrodescendientes. Bajo el

¹³ *Ibíd.*, 36-37.

¹⁴ Margarita Díaz-Andreu, *op. cit.*, 22-23.

¹⁵ Pedro Funari, “El turismo y la arqueología en Brasil: una mirada posmoderna”, 41.

panorama del patrimonio cultural, se comenzaron a comercializar ciertos elementos de las sociedades como “bienes culturales” dentro del turismo arqueológico o turismo patrimonial¹⁶, con la experiencia de esta gestión desde las exposiciones universales y representando imágenes nacionalistas de la monumentalidad de las sociedades.

si el turismo no surge por el nacionalismo, lo que esta ideología sí que explica es el interés de los turistas por los monumentos históricos y otros restos del pasado y por visitar los museos arqueológicos, que son las instalaciones donde se puede ver y aprender sobre el pasado de la nación (o de una localidad o región entendida como componente de ésta). El interés del turista por lo cultural no es neutro, sino históricamente contingente y comprensible dentro del universo nacionalista. Turismo y arqueología quedan, por tanto, entrelazados.¹⁷

Por ejemplo, en el caso de Bolivia en los cincuenta comienzan importantes trabajos en el Instituto Nacional de Arqueología que llevarán a la fundación del Museo Nacional de Arqueología en 1960, aunque existen antecedentes de legislación relacionada con el patrimonio cultural desde 1927¹⁸. Este proceso coincide con la Revolución Nacional (1952-1964) y el reforzamiento del Estado en Bolivia. En México, en 1939 que se crea el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) encargado de la mayor parte del patrimonio arqueológico, histórico y cultural del país. Desde 1920 hasta 1970¹⁹ podemos situar que en algunos países de América Latina comienza la institucionalización de los saberes y de la amplia diversidad de identidades que se encuentran dentro de las fronteras nacionales bajo diversos proyectos políticos.

Al igual que varios países del mundo, las naciones latinoamericanas se profesionalizaron en el estudio del patrimonio cultural en esta mitad de siglo, paralelo al inicio de su comercialización. Como también lo menciona Díaz-Andreu, con el aumento económico de la clase media a mediados del siglo XX, crece el tiempo destinado al ocio y se orienta parte de éste al turismo patrimonial. Cristina Oehmichen señala que el turismo comienza su proceso de masificación después de la Segunda Guerra Mundial y, posteriormente con el aumento económico de los trabajadores, producto de las conquistas

¹⁶ Alexander Herrera Wassilowsky, “Turismo patrimonial, identidad y desarrollo en el Perú”.

¹⁷ Margarita Díaz-Andreu, *op. cit.*, 12.

¹⁸ Ligia Fátima Olivarez, “Referencias de la legislación cultural boliviana, para la protección del patrimonio y gestión de los museos”, 4.

¹⁹ Margarita Díaz-Andreu, *op. cit.*

laborales en 1960. Es por ello que, a nivel internacional comenzamos a ver una mayor movilización de los elementos del patrimonio cultural²⁰ posibilitada por el contexto que hemos mencionado anteriormente.

Las coincidencias de las décadas de legislación cultural en el ámbito económico se encuentran en 1970, cuando el análisis de políticas culturales tomó fuerza por las sesiones de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, por sus siglas en inglés) para el tema. De esta manera se acordaron varios enfoques generales que toda política habría que cumplir:

1. Acción responsable del Estado en la cultura, el patrimonio histórico y artístico, así como el desarrollo simbólico de una nación.
2. Fijación de normatividad, funciones institucionales y objetivos culturales específicos.
3. Medidas públicas de alguno de los niveles de gobierno para el campo cultural.
4. Establecimiento de mecanismos de planificación, desarrollo y evaluación en la materia.
5. Capacidad regulatoria de la actividad cultural.
6. Movilización de los recursos humanos y económicos con el fin de garantizar un desarrollo equitativo de los diversos agentes institucionales, sociales y territoriales, interesados en la actividad cultural.²¹

No es motivo de esta investigación analizar las legislaciones internacionales en materia, aunque es importante apuntar que, en estos seis puntos generales, saltan a relucir las bases de las políticas públicas nacionales para institucionalizar el desarrollo simbólico de las sociedades como sus actividades culturales en general. Salta también la perspectiva del desarrollo, la cual se ve representada en el empuje que tuvo el turismo patrimonial desde 1970 hasta la actualidad. Durante este periodo América Latina se alinea con el nuevo sistema neoliberal, permitiendo cada vez más el ingreso de capitales extranjeros privados y articulando a diversos sectores hacia los mercados internacionales: “En esta nueva era en donde todo lo que no tenga un claro perfil económico será cuestionado, la cultura, ese conjunto de manifestaciones apoyadas por el Estado tendrán que justificar su papel, su función y sin duda, su rentabilidad como una inversión de Estado.”²³

²⁰ Cristina Oehmichen, *Enfoques antropológicos sobre el turismo contemporáneo*.

²¹ Sergio Yáñez Reyes, “El Instituto Nacional de Antropología e Historia: Antecedentes, trayectoria y cambios a partir de la creación de Conaculta”, 48. ²³ Jaron Rowan, “Las políticas culturales y la economía neoliberal”, 12.

En este sentido, el mercado del turismo patrimonial aumenta en diversos países, formando parte (como varios sectores) de la tensión entre el financiamiento público y privado. Este tipo de turismo difícilmente compite con el turismo masivo orientado a centros vacacionales de sol y playa, pero su promoción ha ido en aumento en varios países, al punto, incluso, de su fusión²². Conlleva también distintos niveles de comercialización en las zonas. El turista no sólo consume la posibilidad de interactuar con objetos y lugares arqueológicos, sino que también compra servicios y bienes que refieren a esa experiencia, como la foto con una llama en Cusco o unos aretes de oro en Monte Albán.

Todas estas formas de producción y comercio local, han intentado ser reguladas por distintos países. Por ejemplo, en 1976, en Bolivia, el Ministerio de Industria, Comercio y Turismo creó el Instituto Boliviano de la Pequeña Industria y Artesanía²³ con cobertura a nivel nacional, el cual está generalmente orientado bajo el modelo de gestión de Pymes, no importa el tipo de producción, mientras no sea masiva. La relación de las producciones artesanales con el turismo patrimonial en este país tiene varias complicaciones, a pesar de contar con un Instituto especializado para su fomento. Ejemplo de esto es el caso del Proyecto Arqueológico Altiplano Sur y algunas comunidades de Nor Lípez, en la zona andina del sur de Bolivia, que generaron varios debates sobre la necesidad de la cooperación entre arqueólogos y comunidades locales para la conservación de los territorios, así como de las prácticas culturales (como los tejidos en telar con lana de llama, a cargo de las comisiones de madres)²⁴. Este debate surgió ya que el desarrollo de la comunidad empezó a ponerse en peligro ante el turismo patrimonial que se ha desarrollado en la zona, que, al igual que el caso México, deja pocos ingresos a las comunidades locales, centraliza la economía en monopolios turísticos y puede llegar a deteriorar su reproducción cultural.

En Perú se encuentra el caso de Cusco y la zona arqueológica monumental más rentable del país, que entre el 2000 y 2010 aumentó 10% el PIB relacionado a los ingresos provenientes de la derrama turística en la zona. Sin embargo, al mismo tiempo se registró uno de los índices de desarrollo humano más bajo ya que el 85% del gasto de los turistas es

²²Como el complejo del Parque Xcaret en Cancún, México.

²³ Ligia Fátima Olivarez, *op. cit.*, 10.

²⁴ Axel Nielsen, "Arqueología, turismo y comunidades originarias: una experiencia en el Nor Lípez (Potosí, Bolivia)", 376.

captado por operadores aéreos, ferroviarios y hoteles privados, 3% llega a artesanos, vendedores y guías turísticos, 6% se va en cobros de entradas a sitios y otro 6% se estima que sea para cargadores, guías de montaña, tejedores o arrieros contratados por hoteles u ONGs²⁵. Igualmente, en esta zona, la producción cultural se ha orientado casi por completo en complacer las demandas turísticas que aluden principalmente al pasado andino, lo que puede llegar a descontextualizar la complejidad de la cultura andina viva.

A partir de la década de los setenta ocurre una transformación en instituciones culturales de los países miembros de la Unesco (en los que se encuentran los países antes mencionados). El centro del discurso es entonces el patrimonio como categoría que engloba ambiguamente características de culturas enteras o fragmentadas, pero de manera administrada por su rentabilidad, principalmente en el turismo. Existen varias definiciones y posturas, como la de Olga Pizano Mallarino al hablar de patrimonio cultural y turismo en el Seminario Iberoamericano de Turismo, Cultura y Desarrollo:

Quando la sostenibilidad del patrimonio cultural en el marco del desarrollo económico y social se concibe principalmente relacionada con el turismo, es necesario entender que ésta interacción es dinámica y está en continuo cambio y genera para ambos oportunidades y desafíos así como potenciales situaciones conflictivas [...] En el marco de una definición más amplia de cultura, el patrimonio cultural se entiende como el conjunto de manifestaciones culturales materiales e inmateriales que una sociedad hereda, interpreta, dota de significado, se apropia, disfruta, transforma y transmite; es referencia para la identidad, fuente de inspiración para la creatividad y sustento para las proyecciones de futuro de los individuos. En la medida en que se amplía la noción de patrimonio y el término se aplica a todas las expresiones culturales, los límites entre el patrimonio cultural y la cultura en sí misma se hacen cada vez más difusos, lo que hace pensar que en un futuro próximo se pretenderá conservar la cultura, no solamente el patrimonio. Esta nueva aproximación al patrimonio hace evidente el gran potencial que tienen los bienes culturales como recursos turísticos.²⁶

Se puede considerar esta definición como una de las más constantes y amplias en el mercado turístico. Sin embargo, existen otras reflexiones que complejizan estas actividades cuestionando los mismos conceptos utilizados y sus consecuencias; como la de Alexander Herrera Wassilowsky al respecto del turismo patrimonial en Perú:

El término ‘patrimonio’ suele ser referido a los rasgos materiales e inmateriales del pasado de la humanidad y de las culturas tradicionales reconocidas como existentes en el presente, incluyendo de esta forma tanto a paisajes y sitios, pero también a cantos

²⁵ Alexander Herrera Wassilowsky, *op. cit.*, 215.

²⁶ Olga Pizano Mallarino, “Patrimonio cultural y turismo”.

y prácticas tradicionales, y como tal como ha sido definido en numerosas convenciones y declaraciones de la Unesco. Su etimología, sin embargo, remite a la propiedad que ha sido o es heredada por los descendientes de un *paterfamilias* fallecido, siguiendo así el sentido original aplicado en la Ley Romana. Sin embargo, la presencia de amplias poblaciones indígenas en Latinoamérica moldea el contexto y los diferentes énfasis de la definición del término. Una pregunta tan importante como tácita es ¿Quién ha muerto?

El papel actual de los patrimonios globales y globalizados depende en gran medida de la reconfiguración de identidades a diferentes escalas, así como de las distintas fortalezas y cualidades del sentimiento individual de pertenencia. A través de las sociedades latinoamericanas es posible observar la existencia simultánea de diferentes y contradictorias ideas y creencias sobre el tiempo, el espacio y la historia. Pero si uno se viera forzado a elegir un rasgo principal compartido en Latinoamérica como tal, uno podría verse tentado a enfatizar los elementos comunes en las narrativas de pasados rotos que fundamentan los mitos nacionales modernos, marcados invariablemente por una época gloriosa y prístina –así sea primitiva– anterior a la colonización, y por los heroicos triunfos militares y políticos de la alianza conducida por criollos y mestizos que dio origen a la independencia. La mayoría de los peruanos no tiene problema en reconocer el profundo del pasado nacional como suyo propio. Las formas en las cuales ese pasado es idealizado y apropiado pueden, por lo tanto, ayudar a esclarecer cómo se legitiman la herencia y la posesión, como es protegida y manejada de manera efectiva y, especialmente, como ha de ayudar a atender a problemas comunes mediante su transformación en productos para la venta.²⁷

La definición de patrimonio cultural es suficientemente amplia para transformarse correspondiendo al contexto y los sujetos que la enuncian. Saltan elementos importantes de las dos definiciones como la identidad, su promoción mercantil y la relación con la producción cultural presente. Como posteriormente profundiza Herrera, en países como México, Guatemala, Perú y Bolivia, los Estados se reafirman en el imaginario de la herencia de una nación ubicada en un pasado indígena precolombino, lo que se suma a la construcción de un sujeto social nacional: lo que ya fue, lo que ahora debe ser y lo que se representa al exterior.

Aun así, me parece que el concepto puede caer en un pantano de ambigüedad si no se contextualiza o se profundiza en la complejidad de procesos concretos, por ello propongo prestar atención a su adjetivo: cultural. Hasta ahora, el punto convergente en las definiciones ha sido la paulatina comercialización de los bienes culturales del patrimonio en que, gracias a su abstracción en el mercado, la cultura parece serlo todo. Por ello, cuando se habla de

²⁷ Alexander Herrera Wassilowsky, *op. cit.*, 204.

bienes culturales me parece importante preguntarnos, ¿qué es lo que se vende? ¿qué representa y qué está en juego? Bolívar Echeverría plantea:

La cultura es el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad [...] Cultura, cultivo crítico de la identidad, quiere decir, por lo que se ve, todo lo contrario de resguardo, conservación o defensa; implica salir a la intemperie y poner a prueba la vigencia de la subcodificación individualizadora, aventurarse al peligro de la “pérdida de identidad” en un encuentro con los otros realizado en términos de interioridad o reciprocidad.²⁸

En esta definición, se pueden encontrar elementos para continuar con la crítica a ciertos procesos que potencializa el turismo, como la de Alexander Herrera. Principalmente, el ir ubicando a la cultura como un proceso en constante movimiento espacial y temporal, para movilizarlo del pasado y extirparlo de la idealización nacionalista.

En este sentido, dirigiendo el análisis al caso mexicano, es importante mencionar que, paralelamente a este proceso, en el siglo XX, a lo largo del mundo, ciencias sociales como la arqueología y la antropología consolidan su posición en las instituciones estatales, introduciendo los saberes a dinámicas comerciales²⁹. En “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro”, Castro-Gómez analiza la manera en que las ciencias sociales consolidan en los Estados latinoamericanos la centralización del poder epistémico de las sociedades a través de la construcción de una racionalidad occidental hegemónica, posibilitado por la relación entre la academia (que genera los conocimientos legitimadores) y el propio Estado (que los aplica). Así pues, Castro-Gómez propone analizar estos procesos estatales como parte de una consolidación colonial que construye nuevos sujetos modernos³⁰, a la vez que somete el cuerpo y el tiempo de otras sociedades. En el

²⁸ Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, 163-164.

²⁹ “El momento de mayor acercamiento de la cultura al mercado y de la introducción de los saberes del grueso social al espacio de producción se inicia durante la segunda mitad del s. XX. El giro radical en los modelos de producción actuales y los elementos fundamentales que lo han facilitado se centran en haber situado en primer término un recurso que parecía relegado a un segundo plano: el conocimiento.” Jaron Rowan, *Nuevas economías de la cultura*, 9.

³⁰ Define al sujeto moderno como un sujeto epistemológico, moral y estético, que se caracteriza por su autocontrol y represión de instintos con el fin de hacer más evidente la diferencia social. El objetivo de este proyecto colonial es crear al *homo economicus*, un sujeto social patriarcal encargado de llevar a cabo la modernidad, siendo la naturalización del sujeto de poder y aumentando la desigualdad entre los sujetos que no cumplen las características de poder (cuerpos feminizados, racializados, empobrecidos).

sentido de esta dicotomía y en relación con el turismo arqueológico, Margarita Díaz-Andreu escribe:

Por una parte, el interés por el pasado nacional lleva a la profesionalización e institucionalización de la arqueología (y de otros saberes, como la historia del arte, la literatura, etc.) con la apertura de museos, la organización de la docencia universitaria sobre las antigüedades y el surgimiento del control administrativo del quehacer arqueológico [...] El nuevo interés por la nación hace que los desplazamientos que incluyen la actividad cultural como parte del ocio se dirijan a la vista de ruinas y museos relacionados con el pasado de la propia nación en la que se busca aprender los orígenes de la idiosincrasia del país³¹.

En este sentido, la zona arqueológica de Teotihuacan coincide con muchas zonas, o centros de “representación identitaria” que cuentan con el elemento de “monumentalidad” en el proceso de consolidación de identidades nacionales en el subcontinente, y los posteriores procesos socioeconómicos que pondrán en cuestión la conservación de la cultura, la centralización económica del turismo, así como la gestión del presente-pasado como elementos identitarios. Así pues, ante todo este panorama, resuena la pregunta de Herrera “¿quién ha muerto?”.

Más adelante se profundizará en otros elementos a nivel nacional y local, sin embargo, es importante rescatar las distintas experiencias mundiales o regionales que dan sentido a la comprensión de este fenómeno y, que nos proporcionan algunas categorías para analizar la artesanía sanmartinense.

ii. **La relación entre las artesanías y el turismo patrimonial en México**

Como se ha visto, el turismo patrimonial y la profesionalización de las ciencias sociales para el estudio de la cultura se consolida a principios del siglo XX en buena parte del mundo, sin ser México una excepción. Es por ello, que en este apartado se identificarán las instituciones y políticas públicas concretas en el país que están relacionadas con el proceso de mercantilización del pasado, específicamente en su relación con las producciones locales en territorios clave para el turismo patrimonial. Igualmente, será importante rastrear el proceso

³¹ Margarita Díaz-Andreu, *op. cit.*, 15.

de la institucionalización de los saberes en el territorio mexicano por parte de la antropología y la arqueología, para complejizar sus distintas etapas y propuestas.

Para ello, planteo una genealogía de los momentos que dan sentido a la historia de la comercialización de la diversidad cultural³² en el país que tiene implicaciones en la historia de las sociedades de la región teotihuacana, donde la artesanía y los artesanos juegan un papel importante.

A través de esto, me interesa ir ubicando históricamente la producción de la lapidaria sanmartinense. Una parte de las artesanías mexicanas han sido apropiadas o potenciadas por el discurso oficial nacionalista en relación con el mercado turístico como elementos culturales. Es por ello que forman parte de la vida cultural, social y económica del país, ya que, actualmente son unos de los bienes culturales más comercializados en el circuito turístico. Es interesante rastrear algunos debates para ir definiendo quiénes son los artesanos, cuál es su papel político-social en el país, cuáles son sus formas de apropiación frente a los proyectos institucionales desde la arqueología y la antropología.

México tiene una larga relación con el turismo patrimonial. Desde principios del siglo XIX circulaban litografías con imágenes exotizadas del Valle de México que se compartían entre viajeros ilustrados (principalmente varones europeos) quienes poseían el capital suficiente para acceder a ese privilegio ilustrado mediante el cual estudiaban culturas con las que convivían en sus viajes. Este es el antecedente de la profesionalización de ciencias sociales como la antropología, la arqueología y la etnología³³ que se llevaría a cabo posteriormente desde las instituciones con el objetivo de articular una historia nacional.

Ahora bien, en México la arqueología y la antropología fueron determinantes para la conformación de la identidad nacional. También, en su historia como disciplina académica y autorreflexiva, es posible rastrear algunos momentos importantes (como sugieren experiencias de otros países mencionados en el primer apartado) para ubicar históricamente

³² Cristina Oehmichen, *op. cit.*

³³ También es interesante que a principios del XIX sólo se tiene registro de dos viajeras europeas que pasaron por México: la marquesa Calderón de la Barca y Paula Kolonitz. Tenían un alto nivel educativo y económico, lo que les permitió acceder a este sector profundamente masculino para la época. Héctor Paulino Serrano Barquín, “Turismo cultural, transiciones en términos de género y su prospectiva”, 144.

conceptos y prácticas como patrimonio cultural, bienes culturales, identidad, así como las conformaciones de instituciones claves para México. Es importante reflexionar en torno a estas disciplinas, ya que la historia de San Martín y Teotihuacán es parte de sus efectos.

Para las naciones latinoamericanas el tema de la identidad es fundamental para la conformación de sus Estados. La antropología y la arqueología, en este sentido, fueron fundamentales para los países que pretendían insertarse en la dinámica de modernidad de los países europeos durante la última parte del siglo XIX, por lo que, siendo que en ese momento eran desarrolladas principalmente para el proyecto de conformación de una historia nacional, su historia se encuentra unida.

A finales del régimen porfirista comienza el gran proyecto por buscar los referentes históricos en los que figura principalmente el proyecto en Teotihuacán realizado por Leopoldo Bartres de 1906 a 1908 para la celebración del centenario de la independencia. Como mencionaba Alexander Herrera, una de las constantes en los países latinoamericanos es la reificación de pasados rotos por el colonialismo, de épocas prehispánicas gloriosas y prístinas, así como los triunfos militares y políticos de las independencias. Este proyecto pone en evidencia lo que, según Ignacio Rodríguez García, será una constante marca de la arqueología mexicana: “su productividad orientada al reforzamiento ideológico nacional”³⁴.

Igualmente, durante la última parte del régimen porfirista, el Museo Nacional fue el lugar donde se albergaron las investigaciones antropológicas y arqueológicas. Según Guillermo de la Peña, el nacimiento de la antropología como profesión en México “implicaba que sus practicantes tendrían una especie de misión sagrada: la de sacar a la luz y preservar el ‘patrimonio nacional’”³⁵. Para hablar concretamente de la historia de estas disciplinas se ha identificado historiográficamente a ciertos personajes paradigmáticos, tanto mexicanos como extranjeros, que realizaron fuertes trabajos en México que permearon en varios proyectos.

La primera etapa del desarrollo de las disciplinas se encuentra entre el convulsivo fin del régimen porfiriano por la revolución mexicana, así como por la fuerte presencia

³⁴ Ignacio Rodríguez García, “Recursos ideológicos del Estado mexicano: el caso de la arqueología”, 86.

³⁵ Guillermo de la Peña, “Nacionales y extranjeros en la historia de la antropología mexicana”, 42.

extranjera. En septiembre de 1910, fue fundada la Escuela Internacional de Antropología y Etnología, por dos grandes promotores: el alemán Eduard Seler y el estadounidense Franz Boas³⁶. En esta escuela se desarrolló la primera investigación amplia sobre las sociedades del Valle de México³⁷ que reunió a profesores como el estadounidense Alfred Tozzer y el francés Georges Engerrard; posteriormente con el proyecto de lenguas y folclor mexicano, trabajaron Paul Radin, Hans Mechling, J. Alden Mason, Leopoldo Wagner, Ramírez Castañeda y Manuel Gamio. Este primer periodo muestra la implementación de la antropología, la etnología y la arqueología como métodos de estudio originados por el interés en México, pero también como el primer acercamiento de mexicanos a la investigación de sus propios territorios y el establecimiento de lo que ahora reconocemos como hitos en la historia nacional.

En 1911, con la revolución mexicana más que presente y la caída del régimen porfirista en mayo de ese año, hay un cambio importante en la Secretaría de Educación del país. Una de las críticas más presentes hacia el porfirismo era el saqueo del territorio por parte de extranjeros, por lo que el desarrollo de las investigaciones llevadas a cabo por Boas y otros se interrumpiría o cancelaría. Incluso Boas tendrá que salir del país en varias ocasiones y dejar la dirección de la Escuela Internacional. Sin embargo, Gamio (sin dejar de lado la influencia de Boas) toma la batuta con proyectos integrales en “áreas culturales”. Después de desarrollar varias investigaciones, funda y es nombrado director de la Dirección de Antropología en la Secretaría de Agricultura y Fomento en 1917. Realizó el primer estudio de las “poblaciones culturales” en Teotihuacan³⁸ con un informe final de tres tomos presentado en 1922 y, dos años después, fue ascendido a subsecretario de la Secretaría de Educación Pública, al mismo tiempo que era trasladada a esta dependencia la Dirección de Antropología.

³⁶ Este último puede considerarse el primer gran referente de la antropología en México. Fue maestro de Manuel Gamio y debido a la fundación de la Escuela, comienza el proceso académico e institucional de la disciplina en México. *Ibid.*, 46.

³⁷ Establecieron la presencia de tres sociedades: una primitiva (con el descubrimiento de una ladrillera en Azcapotzalco), una segunda similar a la de Teotihuacan y una tercera, la azteca. *Ibid.*, 48.

³⁸ El equipo que incluía a geólogos, geógrafos, arqueólogos, historiadores, médicos, arquitectos, pintores, lingüistas, entre otros, por lo que fue el proyecto más ambicioso de la época y generó el referente nacional del Valle de México como escenario del mayor desarrollo de las culturas prehispánicas.

Posterior a la Revolución Mexicana y la consolidación de la clase política surgida de ella, entre 1920 y 1930, hay un aumento en las políticas estatales en torno a la educación y la cultura, lo que implicará un periodo de institucionalización en la antropología y la arqueología dirigida por mexicanos. Esto responde a la constante latinoamericana mencionada anteriormente, siendo que en México el periodo de institucionalización será de 1920 a 1960:

Hitos importantes del primer proceso [posrevolucionario] en el ámbito de la educación y cultura mexicanas fueron: la aprobación, en 1930, de la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales, así como la creación del Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos de la SEP. Así también, el establecimiento del Departamento de Bellas Artes, a cuyo cargo quedó la creación artística, y la creación del Fondo de Cultura Económica en 1934. Del segundo proceso: la conversión, en 1921, por iniciativa de José Vasconcelos, del Departamento Universitario y de Bellas Artes —instancia creada durante el periodo huertista— en la Secretaría de Educación Pública (SEP) [...] Lo anterior fue el escenario en el que se creó el Instituto Nacional de Antropología e Historia, en 1939, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. El INAH fue la primera institución en la que se materializaron y conjugaron lo que hoy denominamos una política cultural de Estado, un marco legal específico y una institución cultural especializada, de escala nacional, para valorar nuestras raíces y convertirlas en fundamento de identidad propia.³⁹

Ignacio Rodríguez García menciona que también el periodo de nacionalización con Cárdenas es un hito en la historia ya que los restos arqueológicos pasan a ser *propiedad* del Estado, así como los mantos petroleros del subsuelo. La expresión de esta gestión fue la creación el Departamento de Asuntos Indígenas, el INAH y la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) durante el gobierno de Cárdenas. En estos espacios seguían brillando las figuras institucionales como Gamio y Alfonso Caso, quien sería director del INAH. Sergio Yáñez menciona que el INAH logró centralizar la administración del pasado, de las raíces mexicanas y de las identidades, aunque no fue la única en este proyecto nacional. En 1948, es fundado el Instituto Nacional Indigenista (INI), correspondiente con los acuerdos para la institucionalización del indigenismo en el Congreso de Pátzcuaro, llevado a cabo por Lázaro Cárdenas en 1940. Éste, respondía a una creciente tradición lingüista fuertemente defendida por el líder obrero Vicente Lombardo Toledano y el

³⁹ Sergio Yáñez Reyes, “El Instituto Nacional de Antropología e Historia: antecedentes, trayectoria y cambios a partir de la creación de CONACULTA”, 50-51.

antropólogo Miguel Othón de Mendizabal⁴⁰, siendo la lengua un elemento fundamental para el proyecto indigenista.

Para este momento los grandes proyectos arqueológicos forman parte importante de la política nacional, hay una consolidación ideológica sobre los símbolos del pasado prehispánico y la identidad mexicana. Pero es durante el periodo de López Mateos, de 1958 a 1964, que el gobierno volverá la vista a Teotihuacan y a los proyectos arqueológicos como fundamento ideológico, sin embargo, será rebasado por la atracción turística, lo que implicará que la antropología y la arqueología pasarán a desarrollarse entre el ámbito académico y económico. “El pasado prehispánico, ya altamente rentable ideológicamente, también empieza a serlo económicamente”⁴¹. Ignacio Rodríguez García nombra a este periodo como el despegue ideológico, caracterizado por la alta centralización de los proyectos por parte del Estado, así como de la complementación de la ideología y el mercado turístico con Teotihuacan y la creación del Museo Nacional de Antropología.

Ya para los años sesenta en México había una circulación importante de teorías marxistas que permeaban varias disciplinas desarrolladas en las escuelas públicas. Desde aquí podemos identificar una nueva corriente en la antropología y arqueología que criticaba fuertemente la relación de estas disciplinas con la política de Estado y la institucionalización. Guillermo Bonfil y Arturo Warman figuran como los teóricos críticos del momento, que no eran ajenos a los fuertes movimientos de izquierda que se desarrollaban a lo largo del mundo y, por supuesto, en las academias. Hubo una fuerte presencia marxista en importantes trabajos como el de los antropólogos Roger Bartra, Héctor Díaz Polanco y la antropóloga Luisa Paré. Desde esta década hasta los años noventa, las instituciones académicas logran democratizarse por las exigencias de docentes y estudiantes, según Francisco Javier Guerrero⁴², lo que posibilitará una separación crítica entre el Estado y las disciplinas, así como una mayor politización de la academia.

⁴⁰ Guillermo de la Peña, *op. cit.*, 66.

⁴¹ Ignacio Rodríguez García, *op. cit.*, 92.

⁴² Francisco Javier Guerrero, “El desencuentro del marxismo y la antropología en México, 1970-1990”, 124126.

El final del periodo institucional trajo consigo otro marcado por el indigenismo crítico paralelo al aumento de la mercantilización de la cultura y la alienación al proyecto neoliberal.

La importancia que tuvo la figura de la institucionalización del conocimiento para estas disciplinas y viceversa, ha continuado bajo la centralización de los acervos culturales mexicanos que dan sentido a la historia nacional. Actualmente el INAH tiene bajo su resguardo 189 zonas arqueológicas alrededor del país⁴³, incluyendo museos, centros de investigación e instituciones educativas, así como su estrecha relación con la Escuela Nacional de Antropología e Historia. El INI mantuvo la batuta en las investigaciones sobre pueblos indígenas en el país y en el 2003, se convierte en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) durante el sexenio de Vicente Fox y siete años después de los Acuerdos de San Andrés que son el cierre de un periodo que reafirmó la voz viva de las comunidades indígenas en Chiapas y extendido a lo largo del territorio. Esto ocurre después de un largo desgaste de la postura indigenista iniciado en 1982 con la adopción del neoliberalismo como política de Estado⁴⁵.

Igualmente, para el análisis posterior es importante revisar en la historia mexicana algunos momentos que, dentro de este contexto, se desarrollaron para el estudio, uso y comercialización de los objetos de las sociedades rurales e indígenas, específicamente las artesanías. En 1974 se crea un Fideicomiso público del Gobierno Federal en la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) llamado Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART). Su propósito general es contribuir al mayor ingreso de artesanos, a la vez que se busca su desarrollo humano, social y económico³⁸. Se centra, principalmente, en la promoción y comercialización de las artesanías, gestionando concursos, investigación, tiendas de distribución e incluso ventas por internet en sitios como Amazon⁴⁴. En el caso de

⁴³ En <http://inah.gob.mx/es/2015-06-12-00-10-09/catalogo> (consultada el 13 de julio de 2018). ⁴⁵ Leif Korsbaek y Miguel Ángel Rentería, “El indigenismo en México: antecedentes y actualidad”, 196. ³⁸ En <https://www.gob.mx/fonart/que-hacemos> (consultada el 21 de julio de 2018).

⁴⁴ En <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/2016/12/20/fonart-vendera-artesantias-en-amazon> (consultada el 21 de julio de 2018).

México, actualmente las artesanías son la actividad productiva más grande en el sector cultural turístico, según la directora del Fonart, Claudia Walls⁴⁵⁴⁶.

Cabe resaltar que, en sus sitios y tiendas hay poca definición entre la diferencia entre artesanías y arte popular, en donde los precios varían enormemente. Sin embargo, en su página oficial destacan las imágenes folklorizadas de comunidades indígenas, así como la reiteración de ciertos programas de asistencia social para artesanas y artesanos.

Uno de los contrastes más importantes entre los que podríamos llamar productores de pasado y los del futuro, desde la mirada del gobierno mexicano, es el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, fundado en 1998. Éste, canaliza y financia a proyectos como el Instituto Mexicano de la Radio (IMER), el Canal 22, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) (Yáñez, 2006). Como su fundador, Carlos Salinas de Gortari mencionó: “[...] este Consejo se encargará de reorganizar la amplia infraestructura que dispone el país para la creación, promoción y difusión de la cultura, y de abrir nuevos caminos a los creadores y artistas del siglo XXI mexicano”⁴¹ Entonces, ¿cuál es la diferencia entre programas como el Fonart y el FONCA?

iii. **Algunas consideraciones generales sobre la artesanía**

En un inicio, reconozco a las artesanías como parte de una cultura viva, no cristalizada en lo pre-moderno, ni en la cultura popular como una categoría de folklor: “actualmente las culturas artesanales se presentan más diversificadas y pueden designar tanto a los actores sociales tradicionales como artesanos, indígenas y campesinos; como a los urbanos (que circulan en ámbitos locales, regionales, nacionales e internacionales)”⁴⁷.

La capacidad reflexiva en torno al concepto y la práctica artesanal tiene relación con los procesos de generación de símbolos promovidos por el discurso nacional y, otros que no.

⁴⁵ Sarai González, “La artesanía mexicana, detonante del turismo cultural”, *El Financiero*, 7 de abril de 2017.

⁴⁶ Citado en Sergio Yáñez Reyes, “El Instituto Nacional de Antropología e Historia: antecedentes, trayectoria y cambios a partir de la creación de Conaculta”, 68.

⁴⁷ Vanessa Freitag, “Memorias del Oficio Artesanal: un estudio con tres familias de artesanos de Tonalá, Jalisco”, 85.

Ambos se encuentran profundamente enlazados a la reproducción material de varias comunidades, por lo que, para la antropología, la etnología y ahora los estudios culturales, ha significado un campo de estudio interesante, desde las corrientes más institucionales hasta las más críticas. A través del recorrido anterior me parece que se puede aterrizar en la importancia que ha tenido el turismo patrimonial y arqueológico para las comunidades cercanas a los proyectos, así como para las identidades nacionales.

Me interesa retomar algunos debates teóricos actuales, ya que ellos forman parte de la generación de conocimientos que da sentido a los proyectos para la artesanía que se implementan por parte del Estado o de manera independiente. Como se ha mostrado, hay una relación entre las zonas turísticas, la producción intelectual, los proyectos económicos que se proyectan y la población que se desarrolla en esos espacios. Por lo que, cuando se retome la experiencia concreta de los artesanos sanmartinenses en el siguiente capítulo, será interesante ver los elementos coincidentes y antagónicos.

Ahora bien, aunque existen disimilitudes en las definiciones actuales sobre artesanía, en el caso de los estudios en México hay una constante economista y estatal en torno a la artesanía dentro de los nuevos circuitos culturales, la cual podemos encontrar sintetizada de la siguiente manera:

en este siglo XXI, los trabajadores artesanales tienden a desaparecer. La artesanía ha pasado de ser un objeto de primera necesidad a uno de adorno y, en muchos casos, de lujo; de ahí que haya sido considerada como arte popular. El avance de la industrialización ha ido sustituyendo los objetos artesanales por los industriales, más aún con la globalización de la economía. Es decir, los artesanos han tenido que competir con los objetos elaborados por la industria y, últimamente, con productos de otros países, sobre todo con los provenientes de Oriente (China, Corea, Tailandia). Esto les ha obligado a abandonar la creación de objetos artesanales y a cambiar de ocupación. (Actualmente la artesanía está vinculada con los grupos indígenas, pero históricamente fue una actividad en la que participaban los grupos mestizos, y en la Colonia los españoles)⁴⁸.

En este texto de 2008, Gloria Pedrero et al. nos presentan varios elementos de manera general para pensar los procesos de producción artesanal que me propongo a recorrer y cuestionar para desarrollar el segundo propósito general de este apartado.

⁴⁸ Gloria Pedrero Nieto, Hilda Lagunas Ruiz y Jenaro Reynoso Jaime, “Aproximaciones a la historiografía sobre artesanos, trabajadores de haciendas y obreros en el Estado de México”.

Primeramente, me parece importante retomar que, como proceso productivo vivo, la artesanía ha sido estudiada principalmente por la antropología social, la cual, lo retoma como evidencia material para el estudio de las sociedades y su cultura. En las academias europeas, la clasificación de la civilización y de las “razas” tiene un enorme eco e interés, por lo que, como mencioné anteriormente, muchos exploradores salen a recorrer el mundo registrando y estudiando las lenguas, organizaciones, mitos, instrumentos, artes y otros aspectos que se esquematizan como *morfologías sociales*⁴⁹. Para el caso me interesará ver algunas aproximaciones desde distintas posturas y su contraposición para poder profundizar en el caso.

Retomando la primera definición que nos proponen las autoras, la artesanía ha pasado de ser un objeto cuyo propósito general es cubrir las necesidades cotidianas, a uno de adorno o de lujo. Es por ello que ha sido caracterizada como arte popular al ser, en diversas ocasiones, emparentados como el mismo fenómeno de producción por su similitud procesual, elementos estéticos, gremiales o identitarios. Las autoras lo atribuyen a su escasez comercial, por lo que podríamos pensar más adelante la manera en que eso contribuye a su configuración de percepción y valorización. Aunque por ahora, lo que importa es complejizar estas definiciones más allá de la comercialización.

En el sentido de la discusión, Ana Ortiz Angulo, en su libro *Definición y clasificación del arte popular* desarrolla en un breve apartado la diferencia de estos dos procesos. En principio denomina a la artesanía como:

aquella que se dio en el nivel *más bajo* del desarrollo de las fuerzas productivas. A la manipulación directa sobre la materia se agrega el hecho de que un objeto es totalmente producido por un solo individuo. Éste puede usar herramientas o instrumentos, pero éstos siempre son rudimentarios. Gasta una gran cantidad de esfuerzo y de tiempo de trabajo en la producción del objeto.⁵⁰

Hasta aquí, la definición parte principalmente de algunas características generales del proceso en el contexto de sociedades industrializadas, que no son menores pero que puestos

⁴⁹ En Marcel Mauss, *Manual de Etnografía*. Para Mauss, el primer paso para desarrollar el plan de estudio de una sociedad, es el estudio de su *morfología social*, dividida en demografía, geografía humana y tecnomorfología.

⁵⁰ Ana Ortiz Angulo, *Definición y clasificación del arte popular*, 96-97. Las cursivas son mías.

así, claro que pueden encontrar similitudes con la creación artística de manera procesual. Por lo que me interesa dialogar con otras fuentes para complejizar esta idea.

La artesanía, como forma de producción y consumo, posibilita la reproducción material y semiótica de una sociedad. Bolívar Echeverría define la reproducción social como “un proceso de modificación de la figura de la socialidad mediante la producción y el consumo de objetos prácticos: de bienes producidos, de productos útiles o con valor de uso”⁵¹, por lo que es importante reconocer las fronteras de cada producción y consumo, para conocer las formas concretas de reproducción social, en este caso, de los artesanos que transitan entre las clasificaciones antropológicas y estéticas del arte popular. Según Ana Ortiz Angulo, las diferencias principales son que

la artesanía no expresa ni comunica significados espirituales, y aun cuando pueda gustar, su impacto estético no llega a la hondura del arte, se queda en un nivel decorativo. No permite la afirmación de la esencia humana y puede reforzar la enajenación cuando se inscribe dentro de la producción del pseudoarte para las masas y/o el Kitsch.⁵²

Aquí se pueden pensar algunas de las percepciones anunciadas, que privilegian en muchos sentidos al arte popular, separándolo de su relación con la artesanía y colocándolo jerárquicamente. Aunque Gloria Pedrero, Hilda Lagunas y Jenaro Reynoso plantean el peligro real de la desaparición de las artesanías (como se venía postulando desde la primera mitad del siglo), valdrá la pena ahondar en la relación entre este hecho, la vinculación con el arte popular y su inscripción en mercados de masas, como puede ser el del turismo patrimonial. Por ejemplo, el clásico en el tema, Néstor García Canclini menciona que “las artesanías, como las fiestas y otras manifestaciones populares subsisten y crecen porque cumplen funciones en la reproducción social y la división del trabajo necesarios para la expansión del capitalismo”⁵³. Aunque, por supuesto, la producción y consumo de objetos artesanales no se puede comparar con la capacidad industrial en términos cuantitativos como cualitativos, su existencia y amplia promoción como bienes culturales para el turismo patrimonial, sustenta en buena medida su permanencia, pero no su esencia. Como se mencionó en la introducción,

⁵¹ Bolívar Echeverría, *op. cit.*, 105.

⁵² *Ibid.*, 99.

⁵³ Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, 90.

se asume las artesanías como uno de los más profundos y eficaces sistemas de comunicación, consideradas como mecanismos de transmisión ancestral, de saberes enseñados y aprendidos desde el sistema de relaciones familiares. Las artesanías hacen parte de lo que comprendemos como cultura y son elementos importantes en la constitución de la identidad y de los contenidos de la cultura misma: expresión de espiritualidad, de las creencias, de los rituales, de las costumbres y de los sistemas simbólicos de una determinada comunidad o grupo social.⁵⁴

Este proceso de adaptación o transformación de la artesanía ha constituido parte de los fines de un sistema que es posibilitado por la transformación histórica de la producción artesanal hacia la industrial que “atormenta a todas aquellas formas que no lo son”⁵⁵. En el caso de la sociedad industrializada y periférica de México, se ha retomado actualmente a la artesanía como reproducción de elementos de la “identidad mexicana” nacional, como se ha mencionado anteriormente.

Por ello, parto de entender este fenómeno desde la estructura desigual de producción, siendo la base diferencial de una reproducción social de lo que puede definirse como “culturas populares”. La importancia de la conceptualización crítica también puede posibilitar –para muchos autores- la concientización de los y las artesanas sobre su capacidad de creación y transformación. Como la propuesta de Canclini:

La conclusión no puede ser otra: el futuro de las culturas populares depende del conjunto de la sociedad. Necesitamos que los artesanos participen, critiquen y se organicen, que redefinan su producción y su manera de vincularse con el mercado y los consumidores: pero también precisamos que se forme un nuevo público, un nuevo turismo, otra manera de gustar y pensar la cultura. Necesitamos una modificación sistemática de todos los medios de producción, circulación y consumo cultural. Debemos reorganizar las instituciones de promoción y difusión artísticas y artesanal, construir otra historia del arte y otra teoría de la cultura, otras escuelas y otros medios de comunicación a fin de que los procesos culturales que encerramos en las vitrinas del Arte se reubiquen en la vegetación de los hechos y mensajes en medio de los cuales aprendimos a pensar y sentir. Pero esta reorganización del campo cultural deberá cumplirse cabalmente en una sociedad que no se base en la explotación mercantil de los hombres y de sus obras. Si conseguimos que las artesanías, las danzas, las fiestas contribuyan a alcanzarla, que se mezclen con las batallas comunes de la vida rural y urbana, tendremos el orgullo de poder escribir la cultura con minúscula. Será la única manera de no seguir escribiéndola entre comillas.⁵⁶

En este sentido, encuentro otra dimensión a desarrollar en esta investigación: la politicidad de la artesanía frente a los mercados turísticos y los procesos locales.

⁵⁴ Vanessa Freitag, *op. cit.*, 150.

⁵⁵ Para una breve introducción a este cambio histórico véase Karl Marx, *El Capital*, Tomo I, Vol. 1, 6-7.

⁵⁶ Néstor García Canclini, *op. cit.*, 211-212.

Contrariamente a la postura de Canclini y reafirmando la construcción de las identidades nacionales a través de ciertos objetos, encuentro otras posturas más positivas sobre el panorama mercantil de la artesanía, como la de Silvana Navarro-Hoyos:

La artesanía, como parte de las industrias culturales, es un factor importante a considerar en las economías modernas; ya que no sólo contribuyen con el crecimiento económico de los países, generando empleos e ingresos, sino que también ayuda a transmitir y mantener las raíces culturales e identidad de las naciones.⁵⁷

Esta postura es ampliamente compartida en las instituciones que pretenden ajustar las diversas características de las artesanías como mercancías para incluirlas a los mercados actuales, fetichizando sus referentes culturales e identitarios, a la vez que se corre el riesgo de modificarlas profundamente al competir con productos externos.

Por ahora se puede concluir de manera general que actualmente, la producción artesanal es un proceso que convive con formas industrializadas, pero conserva o potencia muchas de sus características vernáculas en el ámbito de significación en la producción. Es por ello, y por su frecuente relevancia estética, que se la asocia de manera cercana al arte popular, pero en diversas prácticas podemos percibir un tránsito entre una y otra debido a la indefinición de la separación entre ambas prácticas de manera vertical⁵⁸, así como su frecuente fetichización como expresión de una identidad nacional.

He mencionado la importancia de los antropólogos y arqueólogos en México durante las primeras décadas del siglo XX para el desarrollo de las comunidades cercanas a sitios arqueológicos. En este sentido, las artesanías comienzan parte de los debates teóricos:

En un dado momento histórico se enfatizó el discurso que buscaba conocer y valorar las raíces genuinamente mexicanas, indígenas o autóctonas. Las artesanías eran consideradas una expresión *sui generis* del pueblo mexicano, propiciada sobre todo, por los efectos políticos culturales e ideológicos generados por la Revolución Mexicana de 1910. En textos publicados por intelectuales como Dr. Atl (1921), Best (1929), Novo (1932), Caso (1942), Rubén de la Borbolla (1959), defendían la postura de que la artesanía verdaderamente mexicana era hecha por los pueblos indígenas y reiteraban la necesidad de fomentarlas y protegerlas puesto que eran “extremadamente vulnerables” a la desaparición.⁵⁹

⁵⁷ Silvana Navarro-Hoyos, “La artesanía como industria cultural: desafíos y oportunidades”, 14.

⁵⁸ Victoria Novelo, *La artesanía en México: situación actual y retos*, 40.

⁵⁹ Vanessa Freitag, *op. cit.*, 24-25.

Esta desaparición era percibida debido al lento pero constante avance industrial en México. Siguiendo esta línea, podríamos hablar de que progresivamente los estudios sobre la cultura mexicana fueron dividiéndose en dos categorías de producción cultural: aquellos que reproducen el pasado (sociedades vernáculas) y quienes producen el futuro (sociedades industrializadas). Sin embargo, en los procesos concretos existe una ambivalencia que se mueve entre las necesidades materiales de cada artesano, familia o taller; por eso, será importante tener en cuenta la concreción de los casos.

Al ser parte de la reproducción cultural, constituyen un proceso de comunicación, aunque el turismo patrimonial y la comercialización del pasado mexicano demandan modificar varios contenidos que reflejen una identidad local o nacional (o lo que se entiende por ella) del lugar visitado. Existe una impresión por parte de artesanos de que el objeto artesanía corre el riesgo de ser sustituido por otros productos industriales de países extranjeros (principalmente asiáticos) que despojan a los artesanos de hacer de esta práctica un sustento para su reproducción, satisfaciendo los mercados. Aunque no se encontró un registro de esto, en el caso de la lapidaria de obsidiana es una preocupación constante por parte de los artesanos que aseguran, es un problema generalizado.

Sin embargo, sigue siendo una práctica de producción potencial que permite a los artesanos y artesanas tener un rango amplio de decisión sobre qué se produce, cuándo se produce y para qué, es por ello que ahora me enfocaré en el caso de la lapidaria sanmartinense que ocupará esta investigación en el marco de las complejidades que se han mencionado; ya que, “en cuanto a la técnica, habría que estudiarla en profundidad, en su historia, en su estado actual y en sus posibilidades de desarrollo, y todo ello desde un punto de vista totalmente nuevo, que no sería ya el del rendimiento sino el de la relación del trabajador con su trabajo”⁶⁰.

⁶⁰ Simone Weil, *Reflexiones sobre las causas de la libertad y de la opresión social*, 101.

iv. **La artesanía en San Martín de las Pirámides**

Hasta ahora se puede observar la constante histórica por estudiar, entender y comercializar las producciones artesanales, aunque en el horizonte modernizador, generalmente son consideradas como reproducciones del pasado. Es por ello, que ahora me resulta importante esquematizar algunas reflexiones sobre la artesanía específica de la investigación: la lapidaria de obsidiana en San Martín de las Pirámides.

Como se mencionó, la antropología institucional forma parte de los proyectos educativos, turísticos e ideológicos que permean en las prácticas culturales de varias comunidades rurales e indígenas. Los productos culturales como las artesanías forman parte de la creación material de estos elementos, por lo que para el Estado será importante (como se vio con varios proyectos en Latinoamérica) fomentarlos como objetos de comercio.

En este apartado se identificarán brevemente cuáles son las artesanías que circulan en el municipio, después de recorrer los momentos históricos que, en diferentes escalas, han dotado de ciertas características (externas e internas) a la manera en que los artesanos y artesanas producen. Para un posterior análisis, en este apartado únicamente ubicaremos momentos paradigmáticos en la sociabilidad de los artesanos del municipio retomando las características de la lapidaria de obsidiana.

El municipio de San Martín de las Pirámides está ubicado al noreste del Estado de México, en el valle de Teotihuacan. Políticamente se constituyó como una comunidad perteneciente a la jurisdicción de San Juan de Arista y después, se conformó como municipio en 1917⁶¹. En 1905, durante el gobierno de Porfirio Díaz y, con motivo del centenario de la Independencia de México, comenzaron los primeros trabajos arqueológicos en la icónica pirámide del sol a cargo de Leopoldo Bartres y Huerta, previo a esto, los proyectos arqueológicos fueron escasos y no se tiene registro de una vinculación de la población con la zona. Para 1917 el complejo arqueológico consolida su importancia institucional en la

⁶¹ Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México. Estado de México, “San Martín de las Pirámides”, INAFED, <http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM15mexico/municipios/15075a.html> (consultada el 15 de agosto de 2017).

conformación de una historia nacional con los trabajos de Manuel Gamio⁶² y forma parte del proceso de construcción de identidad nacional como una política de Estado.

Para 1920 se comienza a tener registro de talleres oficiales de artesanos en la zona, así como la creación de la Escuela Regional en donde se impartirían los primeros talleres hacia la población con la intención de potenciar distintas artesanías como la lapidaria, la cerámica, los textiles y otros⁶³, producto del proyecto de Gamio. En una breve ponencia, Marco Calderón rastrea las implicaciones que este proyecto tuvo entre 1917 y 1919 en Teotihuacan y postula que “es posible afirmar que su objetivo central era encontrar formas adecuadas para la homogeneización cultural [...] Por primera vez en la historia del país, un proyecto de grandes dimensiones, financiado por el gobierno federal, se propuso como meta lograr el desarrollo integral de la población de toda una extensa región.”⁶⁴.

El proyecto de Manuel Gamio también incluyó la gestión y promoción de talleres de artesanías para la comercialización de la zona y la “integración” de la población en torno a Teotihuacan. Ahora bien, me interesa analizar la práctica concreta de la técnica de lapidación de obsidiana que, según algunas narraciones populares, es anterior a la creación de la Escuela Regional y que, sin duda, se realizaba (de distinta manera) desde tiempos precolombinos en la civilización teotihuacana⁶⁵. La historia de la lapidaria de obsidiana se entrelaza con varios elementos.

Los artesanos entrevistados para esta investigación coinciden en que los talleres existían desde *hace mucho tiempo*, recordando a los antiguos lapidarios⁶⁶. Incluso, reflejan el desconocimiento popular del proyecto de Manuel Gamio. Aunque este proyecto repercutió notablemente en las prácticas artesanales, ya que se ha documentado que han aumentado en

⁶² Instituto Nacional de Antropología e Historia, “Zona arqueológica de Teotihuacán”, INAH, <http://inah.gob.mx/es/zonas/23-zona-arqueologica-de-teotihuacan> (consultada el 15 de agosto de 2017).

⁶³ Juan Flores Gutiérrez, “Actores, redes socioeconómicas y cadenas productivas en la industria artesanal de la obsidiana en San Martín de las Pirámides y Teotihuacán de Arista, Estado de México”, 37-38.

⁶⁴ En “Historias rurales y construcción del estado social, México y Estados Unidos”, http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v11/docs/area_12/0244.pdf (consultada el 15 de mayo de 2018).

⁶⁵ Michaele Spencer, “Obsidian Production and the State in Teotihuacan”, 769-788.

⁶⁶ Pedro Martínez Bustamante (artesano-lapidario), en entrevista para la autora, 23 de enero de 2018; Viridiana López Corona (artesana-lapidaria) y Gabriel López Flores (artesano-lapidario) en entrevista para la autora, 21 de abril de 2018.

la región y se han generalizado en torno a las técnicas, representaciones estéticas o valorizaciones de los productos en correspondencia a ese proyecto de “desarrollo integral” a la par del turismo en la zona⁶⁷. Así pues, en el caso de la zona arqueológica de Teotihuacan, la artesanía forma parte importante de su representación, así como de la vida de muchos habitantes de la región, como lo son los artesanos de San Martín.

Pero la lapidaria y el comercio de bienes culturales no son la única expresión social y económica de San Martín (ni de sus artesanos), aunque para muchos se ha convertido en la opción más viable para la subsistencia de varias familias. Una de las actividades principales del municipio es la agricultura de temporada que se alterna entre la tuna, el nopal, el xoconostle, el maíz y algunas verduras.

La lapidación de obsidiana, aunque era una actividad no tan frecuente en el municipio, aumentó de manera importante a lo largo del siglo XX por: 1) el incremento de turistas en la zona arqueológica de Teotihuacan, que coincide con el proceso de institucionalización del pasado y la promoción del turismo, lo que aumenta la demanda de artesanías como bienes culturales y garantiza un mayor ingreso; y 2) la paulatina desaparición de acuíferos en la zona por la entubación del río San Juan y el consumo excesivo de fábricas de pinturas y velas que se instalan en el municipio, lo que dificulta el cultivo.

Actualmente, la artesanía constituye una parte importante en la economía del municipio. San Martín de las Pirámides es conocido popularmente por ser el municipio con mayor número de artesanos en la región del Valle de Teotihuacán. Juan Flores Gutiérrez registró al menos 36 talleres en el municipio con un promedio de 3 a 5 artesanos por cada uno⁶⁸. Un ejemplo de estos talleres es el de Viridiana López, de donde dependen tres familias

⁶⁷ Juan Flores Gutiérrez, *op. cit.*

⁶⁸ Juan Flores Gutiérrez, *op. cit.*, 39-40.

nucleares emparentadas con la suya⁶⁹. Para ella la artesanía es la actividad económica más importante del municipio, incluso más que la tuna⁷⁰.

La importancia económica y social de la lapidaria es correspondiente con varias lógicas desarrolladas en zonas turísticas o que se ven impactadas por la demanda de expresiones de la “mexicanidad”. Es por esta importancia que ahora valdrá la pena analizar y comprender las generalidades de este trabajo, así como del objeto social práctico que produce⁷¹, para después ir adentrándose más en su complejidad del caso concreto.

Hasta ahora, después de este capítulo, se pueden ubicar algunos ejes analíticos y conclusiones importantes para la investigación.

- Existe una gestión del pasado precolombino como *elemento de identidad nacional* desde finales del siglo XIX por parte de instituciones del Estado. En el caso de los países Latinoamericanos hay una constante en la recuperación de este pasado indígena junto con las guerras de independencia.
- Los elementos de identidad nacional excluyen a otros que se encuentran en el mismo territorio, poniendo en riesgo su reproducción, como el caso de las comunidades indígenas.
- Igualmente, estos elementos, son comercializados como *bienes culturales*.
- El *turismo patrimonial* se encuentra históricamente ligado a la institucionalización del conocimiento, lo cual ha generado una narrativa de pasados rotos, idealizados y apropiados para su uso ideológico y comercial como un dispositivo social que articula de manera artificial las dinámicas a su alrededor.

⁶⁹ “por decir que se mantienen la familia de mi hermana y la familia de mi tío que es el pulidor entonces sí son dos o tres familias que son... que sí dependen de esto.” Viridiana López Corona (artesana-lapidaria), en entrevista para la autora, 21 de abril de 2018.

⁷⁰ El cultivo de tunas durante el tercer trimestre del año es una de las actividades centrales en la dinámica social y económica del pueblo. Para agosto se realiza el tianguis de la tuna donde se vende la fruta a mayoreo y menudeo, mientras paralelamente se realiza la Feria Nacional de la Tuna.

⁷¹ Bolívar Echeverría, *El discurso crítico de Marx*, 103.

- Estos procesos han modificado las *relaciones e identidades* de las comunidades cercanas a las zonas, como es la de Teotihuacan.
- Los *artesanos y artesanas* forman parte importante de la *producción local de sentidos y objetos que identifican a comunidades* a través de las *artesanías*.
- Los artesanos y artesanas mantienen relaciones de *politicidad y capacidad crítica* ante el mercado turístico desde sus necesidades concretas.
- Las artesanías pueden tener una doble lectura: como objetos de identidad local viva o como objetos de reproducción de estéticas hegemónicas del pasado.

La historicidad multiescalar del proceso, tiene la intención de ser una introducción para conocer el medio de producción artesanal de San Martín de las Pirámides, así como para comprender la importancia de estos procesos en la historia de las naciones latinoamericanas, sus instituciones y las repercusiones socioeconómicas que tienen sobre los procesos culturales.

II. SAN MARTÍN FRENTE AL ESPEJO NEGRO. LAPIDARIA EN OBSIDIANA

Era un humilde campesino, pero la belleza de sus canastitas ponía de manifiesto las dotes artísticas que poseen [...]. En cada una de ellas se admiraban los más bellos diseños de flores, mariposas, pájaros, ardillas, antílopes, tigres y una veintena más de animales que vivían en la selva. Lo admirable era que aquella sinfonía de colores no estaba pintada sobre la canasta, era parte de ella, pues las fibras teñidas de diferentes tonalidades estaban entretejidas tan hábil y artísticamente, que los dibujos podían admirarse igual en el interior que en el exterior de la cesta...

B. Traven, "Canastitas en serie".

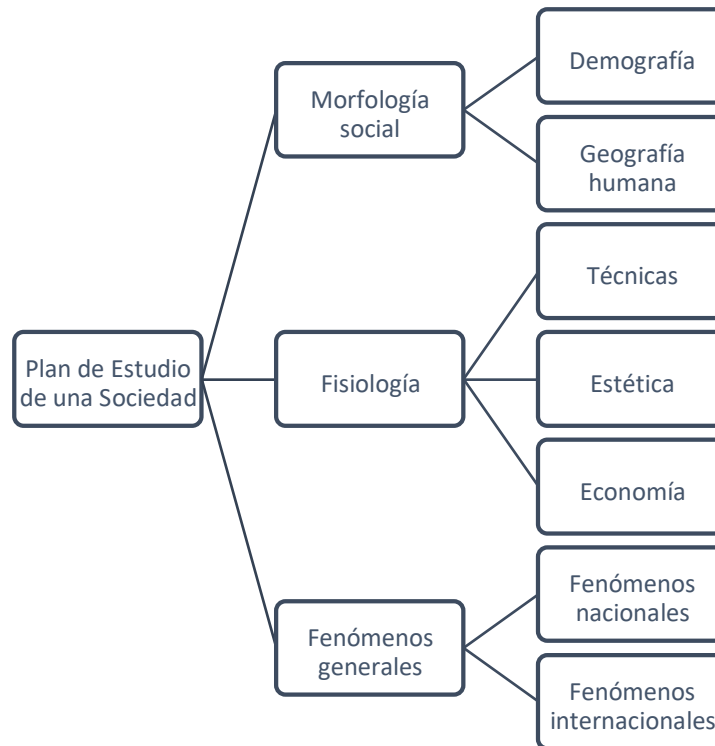
La piedra de obsidiana ha sido llamada también espejo negro por su característico reflejo al ser pulida. Aunque no fue, ni es su único uso, es inevitable en muchas piezas de ese material encontrarse con la mirada reflejada. Esta segunda parte será la más amplia de la investigación, ya que se describen y analizan los elementos de la sociedad que se ve a sí misma desde sus talleres, sus tiendas, sus familias, sus fiestas, sus contradicciones y sus procesos. A su vez, me interesa retomar los elementos que algunos artesanos, como creadores, reflejan en sus piezas como muestra de un proceso vivo y en constante transformación.

Aquí se exponen las características de la producción lapidaria en la que se encuentra principalmente el uso de obsidiana. Para ello es importante retomar los elementos que van dando sentido a la producción (así como ésta a ellos). Como la organización de los talleres, el material y las herramientas. Igualmente, bajo el reconocimiento histórico del capítulo anterior, junto con la metodología desarrollada para este, se reconstruirá la historia de los y las lapidarias en el municipio de San Martín de las Pirámides.

Para ello revisé y utilicé la metodología propuesta por Marcel Mauss en *Manual de Etnografía* reconociendo las dificultades subjetivas y materiales de este tipo de investigaciones⁷². Durante la investigación en campo procuré realizar un método intensivo

⁷² "Dificultades subjetivas: Peligro de la observación superficial. No creer. No creer que se sabe porque se ha visto; no plantear ningún juicio moral. No asombrarse. No dejarse llevar. Tratar de vivir en y de la sociedad

en la observación de la producción y comercialización para corroborar los criterios y determinar si hay una comunidad. Igualmente, seguí el Plan de estudio de una sociedad propuesto por Mauss del cual, debido a la extensión de la investigación, fueron analizados los elementos mostrados en el siguiente esquema.



Los fenómenos generales y sus movimientos forman el contexto histórico narrado en el capítulo anterior, al igual que algunos elementos de la morfología social. En éste se pretende esquematizar la morfología social y la fisiología narrados desde el hecho mismo de la producción de los objetos artesanía. “El objeto es en muchos casos la prueba del hecho social”⁷³, por lo que aquí, recuperando la historia de la comunidad sanmartinense, se pretende documentar el hecho social concreto, así como su relación posible con otros casos latinoamericanos de producciones en circuitos del turismo patrimonial mencionados anteriormente.

Para analizar los apartados de este capítulo se ubicaron, primero, siguiendo el Plan de Mauss, a los objetos artesanía de los lapidarios sanmartinenses como técnicas especiales de

indígena. Elegir bien los testimonios. Dificultades materiales: Apelar a informantes conscientes. Coleccionando y catalogando los objetos”. Marcel Mauss, *Manual de etnografía*, 23.

⁷³ *Ibíd.*, 23.

usos generales, “se trata de numerosos oficios, pero bien definidos, cuyos procedimientos y formas son establecidos por la tradición”⁷⁴, la cual hemos mencionado anteriormente en la historia del municipio, pero que en este capítulo se desarrollará desde la narración oral de los artesanos y su autoreconocimiento.

Para el primer apartado se ubicaron, clasificaron y fotografiaron modelos de cada una de las técnicas ubicadas en distintos momentos esenciales de la fabricación. Se describe este proceso en los términos locales con la simbología, mitología o sensibilidad de cada momento. Para el segundo apartado se realizó un estudio del decorado de las piezas⁷⁵. Se ubicó a estos objetos dentro de una doble morfología técnica y estética que se desarrollará más adelante, con su elemento económico. Igualmente, con la “Guía de clasificación de diseños plásticos” y los “Documentos y pensamientos sobre la cultura y otros temas conexos” de Adolfo Colombres⁷⁶ se ubicaron otros elementos de los objetos y su relación con la comunidad.

Los motivos y la emoción de los artesanos; los procesos individuales y colectivos dentro de la comunidad; los momentos productivos e improductivos del año; la relación con las fiestas o las temporadas de cultivo de tuna; las representaciones colectivas de símbolos, características identitarias (concretas o abstractas); la división del trabajo y la valorización, son algunos elementos importantes que complejizan la historia de este proceso social.

Propongo con esta metodología retomar la descripción del proceso por parte de los artesanos y otras fuentes de sus narraciones, ya que no existe registro científico para esta práctica, siendo ellos los expertos. Sin embargo, las dimensiones de la investigación no pretenderán abarcar a través de las biografías de los artesanos el total de esta producción, ya que refiere al hecho social y se reconoce en su colectividad. Esta investigación puede ayudar a observar los problemas de estas industrias reconociendo las complejidades dentro de sus fases generales, como las que ha encontrado Juan Flores: obtención de materias primas, producción y comercialización⁷⁷. Igualmente, encontrando puntos en común con la metodología etnográfica de Mauss, algunos apuntes de Adolfo Colombres para la

⁷⁴ *Ibíd.*, 56.

⁷⁵ *Ibíd.*, 63.

⁷⁶ Adolfo Colombres, *Manual del promotor cultural*.

⁷⁷ Juan Flores Gutiérrez, “Actores, redes socioeconómicas y cadenas productivas en la industria artesanal de la obsidiana en San Martín de las Pirámides y Teotihuacán de Arista, Estado de México”, 51.

documentación de objetos y su relación con otros procesos latinoamericanos. Igualmente, retomando en el camino líneas de análisis crítico desde las perspectivas de Ivan Illich y Paola Tabet para complejizar la división del trabajo.

i. Introducción a la producción

En este apartado se describen las fases de la producción junto con los materiales e instrumentos correspondientes: desde las características necesarias del taller, los materiales, el primer corte, la pulida y los motivos concretos del desarrollo de la técnica. También se remarcan las diferencias y contradicciones del proceso en un taller individual y un taller más grande. Por último, aquí se desarrollan las diferencias que ha generado en la producción la introducción de otros materiales en la lapidaria, como el vidrio, la venturina, la sodalita, la concha o resinas. Se complejizará la producción de los tres tipos distintos de artesanías que ha ubicado Juan Flores: “1) Artesanías básicas: aquellas que son exclusivamente obsidiana y sólo varían el tipo de figura y el tipo de obsidiana. 2) Decoradas: con incrustaciones de piedras, cristales, conchas o metales y; 3) Calibradas o de diseñadores: Aquellas que requieren de medidas exactas en cada rasgo”⁷⁸.

i.i Algunas consideraciones sobre la sociabilidad lapidaria

La lapidaria sanmartinense es un proceso semi-industrial debido al uso de maquinarias que automatizan varios procesos. Su característica artesanal no descansa entonces en el proceso de trabajo, sino con la transformación directa con los materiales y la rusticidad del trabajo. Como lo narra Pedro Martínez: “Yo sí me siento un artesano, a lo mejor todos los compañeros (yo me refiero a todos en la región) somos artesanos, se llama artesanía porque lo que nosotros hacemos es transformar un pedazo de piedra en algo bonito y lo hacemos con mucho gusto”⁷⁹.

Posteriormente se verá en la descripción de los talleres y del proceso, pero antes vale la pena agregar que estas características semi-industriales del proceso también corren a cargo

⁷⁸ *Ibíd.*, 51.

⁷⁹ Pedro Martínez Bustamante, en entrevista para la autora, 23 de enero de 2018.

de los mismos artesanos. Los talleres y maquinarias son construidas a través de redes de apoyo colectivo que existen entre ellos. Por ejemplo, Pedro entró a trabajar al taller de un maestro lapidario cuando iba a la primaria porque su padre no quería enseñarle el trabajo. Después de trabajar varios años, cuando comenzó a construir su casa, el maestro con el que aprendió a trabajar y otros compañeros artesanos le ayudaron a montar un taller en su patio. Desde entonces trabaja en su propio taller y ahora, le ha ayudado a montar un taller a su yerno a quien le enseñó.

Igualmente, en el caso de la familia de Viridiana, su padre y su tío Gabriel son los artesanos más longevos de su familia y ellos han montado la maquinaria de sus talleres, así como ayudado a montar talleres de otros de sus familiares que también se dedican a la obsidiana.

Montar un taller implica construir la estructura de la habitación, instalar las ruedas, esmeriles, cortadoras, contenedores, las cajas de luz y otras herramientas. Los talleres comparten similitudes tecnológicas, como se verá posteriormente, sin embargo, me parece importante señalar que esto se debe a una transmisión colectiva del conocimiento. Se pueden conseguir las piezas de las máquinas utilizadas para la lapidaria, pero la máquina completa es armada por los mismos lapidarios en función de sus espacios y las necesidades concretas de cada uno.

Se puede hablar de la lapidaria sanmartinense como un proceso artesanal por la identificación de los lapidarios, así como por su característica vernácula en su modo de producción doméstica⁸⁰ en donde se encuentra la necesaria cualidad comunitaria⁸¹ para acceder a las condiciones materiales de ser lapidario. Esto impide en cierta medida que el trabajo se realice de manera individualizante; se requiere de la participación de redes de otros artesanos tanto como para hacer el taller y las máquinas, así como para conocer el trabajo y las figuras que son comercializadas en el mercado turístico.

⁸⁰ Rodrigo Hernández y Rodolfo Oliveros, “Hacia una modernidad no capitalista. El potencial emancipatorio de las sociedades vernáculas”, 63.

⁸¹ “Los ámbitos de comunidad son esa parte del medio ambiente cuyo usufructo está garantizado por la ley de la costumbre, respecto a las cuales ésta impone formas específicas respecto a lo comunitario”. Ivan Illich, *Género vernáculo*, 196.

Por ello, antes de comprender el trabajo en sí, será importante también anotar algunas cualidades del trabajo diferenciado y especializado para comprender la complejidad de las relaciones que se llevan a cabo dentro de estas redes de lapidarios como parte de la morfología social, y que tiene una relación particular con las herramientas utilizadas para el desarrollo de la técnica. Esto será vital para entender que los procesos aquí narrados no son realizados por sujetos abstractos, sino que se relacionan concretamente con procesos históricos y relaciones sociales delimitadas por su relación con los elementos del trabajo.

Como menciona Ivan Illich:

Las herramientas son intrínsecas a las relaciones sociales, cada persona, cuando actúa, se relaciona con su sociedad mediante las herramientas que domina eficazmente. [...] Al tomar una herramienta y al servirse de ella, las personas se relacionan esencialmente con el género que manipula esa herramienta preferentemente. La relación entre los géneros es por lo tanto y ante todo social. Las distintas herramientas determinan la complementariedad material de la vida⁸².

i.ii Trabajo diferenciado y especializado

En el pueblo se hace evidente la importancia de la obsidiana en la economía. Es el oficio más rentable del municipio y, hay extensas redes de talleres y tiendas, sin embargo, la participación de las personas en el proceso no es la misma. Durante el recorrido de campo pude observar y escuchar que la mayoría de los lapidarios son varones adolescentes y adultos. Es muy extraño encontrar a una mujer que realice todo el proceso de la lapidaria, igualmente los niños y niñas permanecen alejados del proceso. En los talleres visitados, a los hijos de los lapidarios se les encomienda limpiar los talleres o las piezas junto a las mujeres después del pulido. Según Viridiana “la gran mayoría de mujeres se dedican a pulir”⁸³, esta es la última fase del proceso. La razón aparente es que, en las otras fases del proceso, se utilizan instrumentos filosos como los discos de diamante para cortar o rebajar la obsidiana, agregando que son utilizados a velocidades muy altas. Pedro Martínez cuenta que él ha estado a punto de perder dos dedos por el esmeril; también, Gabriel López cuenta que es un trabajo sumamente peligroso si no se conocen las máquinas y el material.

⁸² *Ibid.*, 254.

⁸³ Viridiana López Corona, en entrevista para la autora, 21 de abril de 2018.

Pude observar que existe, dentro del proceso, un acceso diferenciado a ciertos instrumentos, al uso de ciertas tecnologías y, por lo tanto, al producto final y su precio. El último paso, en el que generalmente participan las mujeres de los talleres, es en el que prácticamente no existe ningún riesgo. Viridiana afirma que es la principal razón por la que las mujeres no participan en el proceso: por miedo a cortarse. Sin embargo, a ella no le parece tan complicado utilizar las herramientas, es sólo “perderle el miedo”.

Su caso es bastante particular, actualmente ella es una de las pocas mujeres que son dueñas de talleres. Aunque no participa del proceso completo, administra el conjunto de su taller y las redes de producción que se extienden de éste. Su padre le heredó el taller cuando decidió retirarse, por lo que, a sus 23 años, con dos hijos, tuvo que hacerse cargo del taller de su familia; sin embargo, lo ha hecho durante dos años bajo la tutoría de su tío Gabriel. Su participación en el proceso es similar al de otras mujeres artesanas, el trabajo global es diferenciado y el suyo en particular es muy especializado: pulir y limpiar las piezas.

La desigualdad del acceso a la tecnología y la división sexual del trabajo de la lapidaria sanmartinense tiene varios motivos. No es motivo de esta investigación adentrarse en el proceso histórico que ha llevado a esta división, pero es importante tener en consideración que cuando se hable del proceso, de las representaciones y de la comercialización, dentro de las relaciones entre artesanos, donde se encuentran mujeres, infantes y varones, serán los últimos quienes tendrán una posición privilegiada en la comunidad. La constante social del trabajo diferenciado y especializado para cada sujeto no es casual y tiene una relación con el proceso en sí, así como de la maquinaria que se utiliza. Siendo los propios artesanos quienes realizan la maquinaria, habría una relación más directa del dominio de un conjunto (en este caso los varones) de un proceso del que depende y participa el resto (infantes y mujeres). A la luz de la crítica de Paola Tabet:

no hay actividades exclusivamente femeninas. Las actividades femeninas, cualquiera sea su peso en la evolución tecnológica, en general son actividades que se pueden definir como actividades ‘residuales’: actividades permitidas a las mujeres sólo cuando son cumplidas sin utensilios o con utensilios simples, dado que la introducción de instrumentos complejos hace atribuir a los hombres hasta las actividades más tradicionalmente femeninas. [...] el monopolio de ciertas actividades claves es

fundamental para asegurar a los hombres el control de los instrumentos de producción y, en última instancia, la utilización global de las mujeres.⁸⁴

Esta especialización también sucede con los artesanos que no cuentan con un taller completo o con las redes comerciales para mover su producto y realizan una parte del proceso. Como los “muñequeros” que se dedican a tallar la obsidiana para otros talleres que cuentan con el capital social y de inversión para realizar procesos comerciales más autónomos.

Desde los hechos históricos públicos que le atraviesan, como las narradas en el primer capítulo, a los entramados locales y privados que dan sentido al desarrollo completo de este proceso productivo; es importante para la investigación profundizar en la historia actual de la lapidaria. Así, dicho lo anterior, será importante tener en cuenta las anotaciones anteriores al recorrer la forma del trabajo en sí.

ii. Características de los talleres

La práctica artesanal da sentido a los lugares en donde se realiza, a las materias y viceversa⁸⁵. Para los artesanos y artesanas, los talleres comprenden parte de su estructura de creación y trabajo. Son lugares sumamente importantes ya que ellos mismos los construyen colectivamente conociendo las necesidades de la lapidaria y las condiciones climáticas de la zona, por lo que para la investigación me parece importante describir en un principio el espacio de trabajo como producto y medio de cultura para los artesanos.

Se mencionó que en el municipio se encuentran al menos 36 talleres. Pedro Martínez, Viridiana y Gabriel López, quienes fueron entrevistados para esta investigación, trabajan en dos talleres distintos en estructura, también se visitaron otros tres talleres concesionados en empresas para comparar la conformación del espacio.

A lo largo del proceso de recolección de información, encontré una constante reafirmación de que todos los talleres son similares debido a la transmisión de conocimiento⁸⁶

⁸⁴ Paola Tabet, “Las manos, los instrumentos y las armas”, 68-69.

⁸⁵ Pierre Bourdieu, “La casa o el mundo dado vuelta”, 421.

⁸⁶ “Las acciones humanas son siempre, en cierto sentido, acciones que entrañan una decisión libre. Las costumbres y las convenciones son entendidas como creaciones humanas, negociadas y sostenidas activamente bajo el control colectivo de aquellos que inicialmente las negociaron y que posteriormente las sostienen”. Barry Barnes, *Scientific knowledge: a social analysis*, 1996.

para realizarlos. Los talleres están en espacios abiertos, con algunos pilares de cemento o madera que puedan sostener un techo de lámina o concreto. Esto no sorprende ya que el proceso requiere algunas condiciones que esta forma común cumple para realizar el trabajo a pesar de los fuertes vientos, los rayos del sol, las lluvias de temporada y las heladas. Así pues, en los talleres hay suficiente corriente de viento para no encerrar el polvo que sale de la obsidiana, en los talleres más habitados hay al menos una pared que proteja de la lluvia, así como para tener conexiones de luz o colgar cosas a parte de los pilares. En general, los talleres familiares son habitaciones o cuartos de tres a cuatro paredes.

Aunque estos espacios comparten muchas similitudes procesuales que posibilitan el trabajo, existen varias diferencias entre los talleres en relación con la constitución social de quien o quienes trabajan en él. En el recorrido de la investigación identifiqué tres tipos de talleres de manera general:

1. **Taller de una habitación:** Son talleres de una sola habitación en donde es posible llevar a cabo todo el proceso o especializarse en uno, como los muñequeros. Se pueden trabajar procesos por partes, por ejemplo, sólo se hace el corte o el pulido y se vende a otros talleres más grandes. No suelen ser tan grandes ya que en ellos trabaja un artesano, su familia nuclear, uno o dos aprendices. El espacio generalmente está adaptado para que en él trabajen al mismo tiempo cuatro personas, pero en distintas máquinas. Se construyen principalmente en las casas de los artesanos o en algún predio disponible que tengan. En todos los talleres hay una instalación de esmeriles, poleas, bandas y conexiones de luz que activan las máquinas que ocupan los artesanos dependiendo del proceso a realizar. Así también, hay mesas para colocar los materiales y herramientas, contenedores de agua, cables, alambres y otras herramientas. Por lo tanto, estos talleres se identifican por pertenecer a un artesano que puede llevar su trabajo a un espacio doméstico.



Imagen 1. Interior del taller de Pedro Martínez, 23 de enero de 2018.

- 2. Talleres extendidos de varias habitaciones:** Estos talleres son mucho más amplios ya que son más extensos. Tienen de dos a tres habitaciones conectadas o separadas. Son grandes ya que en ellos trabajan generalmente distintas personas de familias nucleares que a su vez están relacionadas por parentesco o aprendices, así también dividen los procesos y los distribuyen entre ellos. Un ejemplo es el taller de Viridiana, casi toda su familia se dedica a la lapidaria. El taller que heredó de su padre y en donde trabajan sus tíos es de dos habitaciones al exterior, pero también se incluye la sala de su casa para los últimos detalles en las piezas. Se distribuyen los trabajos cuando son pedidos grandes a otros talleres con relación

familiar, como los “muñequeros”. Estos talleres también se desarrollan en espacios domésticos de manera extensiva y son propiedad de los artesanos.



Imagen 2. Interior del taller de Viridiana López. Se muestran varias estaciones de trabajo. 21 de abril de 2018.

3. **Talleres concesionados:** Estos talleres tienen la peculiaridad de estar ubicados en los patios de tiendas y/o restaurantes empresariales en donde se comercian elementos folclorizados como artesanías mexicanas de todo tipo y principalmente figuras de obsidiana a precios elevados. El taller en estos espacios no sólo cumple la función de ser un lugar de trabajo en donde los artesanos son contratados bajo un salario, sino que también es un atractivo para los turistas. Estos talleres generalmente están a mitad de un estacionamiento o un patio, son aparentemente más rudimentarios, pero cuentan con todas las herramientas para el trabajo. Son habitados cuando hay demanda de piezas bajo pedido (incluso para exportar) o temporada alta para el turismo. Estos talleres se encuentran en un espacio totalmente público y los artesanos que ahí trabajan no tienen agencia sobre ese taller.



Imagen 3. Taller concesionado en la empresa Cielito Lindo a un costado de la zona arqueológica de Teotihuacan, 25 de julio de 2018.



Imagen 4. Tienda de artesanías al interior de la empresa Cielito Lindo, 25 de julio de 2018.

iii. Materiales

El primer proceso para realizar la lapidaria es la obtención de los materiales que se pulirán o pegarán. Aunque la artesanía que me interesa para la investigación es trabajada principalmente en una base de obsidiana, las características del trabajo han cambiado en función de la demanda turística, la innovación, la capacidad creadora o las complicaciones para obtener obsidiana⁸⁷, por lo que, para un registro más amplio con las prácticas actuales de la lapidaria, mencionaré estos materiales que he podido observar en talleres y tiendas.

Según la profunda investigación de Juan Flores sobre los aspectos socioeconómicos de la lapidaria en Teotihuacán, los empresarios que entrevistó revelaron que las principales materias primas son: “la obsidiana con un 92% de las menciones, piedras semipreciosas con 16%, 11% hicieron alusión al uso de cristales, 14% reportaron hacer uso de diésel y polvos, otro 13% utilizan discos y lijas, 11% del total utiliza metales y sólo el 8% hacen uso de conchas para su trabajo”⁸⁸. Aunque estas proporciones no distinguen de materias primas y herramientas, es un registro que hace evidente la persistencia de la obsidiana como materia principal. En esta investigación ubicamos de manera más concreta los siguientes materiales:

Obsidiana

Este material se consigue en minas y mercados de obsidiana dependiendo del tamaño. Se puede conseguir desde bloques grandes de un metro de altura hasta llegar a piezas de cascajo. Los principales mercados proveedores para los artesanos se encuentran en el Cerro de Navajas en Hidalgo, en Jalisco o en Otumba, este último es un municipio vecino de San Martín. Muchas de estas minas, principalmente en la Sierra de Navajas, Hidalgo, tienen una historia de larga data desde la demanda de material para los Teotihuacanos precolombinos, así como largas rutas comerciales. Igualmente, en esa zona se encontraron vestigios de talleres de artesanos y artistas lapidarios, como el taller “las Minillas”. Aunque su ubicación temporal ha resultado complicada para los arqueólogos, sus conclusiones han llegado a ubicarlo en el Postclásico Tardío, por lo que podrían haber sido parte crucial para el desarrollo

⁸⁷ Pedro Martínez Bustamante, en entrevista para la autora, 23 de enero de 2018.

⁸⁸ Juan Flores Gutiérrez, “Actores, redes socioeconómicas...”, 52.

de ciudades como Tula y Teotihuacan⁸⁹. Existen varias dinámicas de compra de obsidiana: una es a través de bodegas en donde comerciantes que extraen obsidiana de las minas, montan y ofrecen en mercados itinerantes para que sean escogidas directamente por los artesanos⁹⁰; otra es a través de intermediarios que, desde las minas o los mismos mercados, contactan a los artesanos para vender las piezas⁹¹. La segunda es la forma más común de compra de piezas por las redes de comercio que han establecido los artesanos, la comodidad y la menor inversión al ahorrar en el viaje⁹².

El comercio de este material en bruto se extiende, al menos, hasta dos estados del país, sin embargo, los artesanos entrevistados coinciden en que cada vez es más complicado obtenerlo ya que la mayor parte del material “bueno” lo compran extranjeros, principalmente chinos⁹³. El diario Independiente de Hidalgo, publicó en 2014 una nota donde se entrevistaba a Juan Castelán, minero y artesano del ejido de Nopalillo de la Sierra de las Navajas, Epazoyucan, en este mismo estado, en donde afirma que “los asiáticos compran las artesanías, pero también la materia prima, es algo lamentable porque nos la regresan procesada con el sello made in China”⁹⁴. Según Juan Castelán, la compra del material en bruto afecta a la producción local de los artesanos al llevarse los mejores materiales, pero retribuye mejor a los mineros y ejidatarios que obtienen un mayor pago por parte de extranjeros.

Los artesanos de San Martín trabajan principalmente obsidiana dorada y negra, aunque también se encuentran piezas de obsidiana atigrada y arcoíris.

⁸⁹ Fernando López Aguilar, Rosalba Nieto Calleja y Robert Cobeansue, “La producción prehispánica de obsidiana en el sur de Hidalgo”.

⁹⁰ Pedro Martínez Bustamante, en entrevista para la autora, 23 de enero de 2018.

⁹¹ “La piedra de obsidiana la traen de Guadalajara... No directo allá, hay personas que se dedican a traer la piedra y pues ya la compramos con ellos”, Viridiana López Corona, en entrevista para la autora, 21 de abril de 2018.

⁹² Juan Flores Gutiérrez, “Actores, redes socioeconómicas...”, 53.

⁹³ Pedro Martínez Bustamante, en entrevista para la autora, 23 de enero de 2018, Viridiana López Corona, en entrevista para la autora, 21 de abril de 2018, Gabriel López Flores, en entrevista para la autora, 21 de abril de 2018.

⁹⁴ Alejandro Galindo Sandoval, “China sobre obsidiana hidalguense”, *Independiente de Hidalgo*, 15 de enero de 2014, sección Cultura.



Imagen 5. Obsidiana en bruto encontrada afuera de un taller en San Martín, 4 de abril de 2018.

Venturina y cuarzos

La venturina (o aventurinado) es un cuarzo de color verde y constitución vidriosa. Su nombre proviene del italiano “aventura” que significa “azar”. Existen diversos tipos debido a la variación de inclusiones de minerales en su conformación, por ello, algunas variantes pueden dar destellos rojizos⁹⁵. Es usada generalmente como piedra fina o decorativa. En el caso de las artesanías de San Martín de las Pirámides, es usada para hacer incrustaciones sobre piezas de obsidiana. Igualmente son usadas venturina rosa y café, aunque el Museo de Mineralogía de la UAM los clasifica como cuarzos, los artesanos les llaman venturinas debido a que su única variante es el color. También, varias piezas llevan incrustadas sodalita (conocida como ojo de tigre), un cuarzo de color azulado con tonos claros y oscuros. Debido a su forma vidriosa como la de la obsidiana, es incrustada y pulida en las piezas sin extender el proceso. Sus colores y brillos hacen más llamativas las figuras, al mismo tiempo que son

⁹⁵ Universidad Autónoma de Madrid, Museo de Mineralogía, “Cuarzo”, <http://www.uam.es/cultura/museos/mineralogia/especifica/mineralesAZ/Cuarzo/cuarzo.html#Macro> (Consultada el 17 de octubre de 2018).

parte de un proceso de innovación de los artesanos. Para unirlos con la obsidiana son usadas resinas para asegurar los distintos materiales antes de ser rebajados o pulidos.



Imagen 6. Piezas de venturinas y sodalita para incrustar. Taller de Viridiana López.



Imagen 7. Ídolos con incrustaciones de venturina café, rosa, verde y sodalita. Taller de Viridiana López.

Vidrio

Otro de los materiales usados en la artesanía sanmartinense es el vidrio transparente que tiene las mismas propiedades materiales que la obsidiana a excepción del color. Sin embargo, a pesar de sus similitudes, este material es utilizado en menor cantidad, por ejemplo, para hacer pisapapeles de réplicas de los monumentos teotihuacanos o flores abstractas. Según Viridiana López, antes se trabajaba más para hacer personificadores o pisapapeles⁹⁶. Es un material cada vez más demandado para hacer figuras debido a su bajo costo y por la facilidad de obtenerlo.

⁹⁶ Viridiana López Corona, en entrevista para la autora, 21 de abril de 2018.



*Imagen 8. Flor de vidrio con etiqueta azul.
Boulevard de artesanías en San Martín.*



Imagen 9. Pedazos de vidrio para pulir. Taller de Pedro Martínez.

iv. Fases de la producción

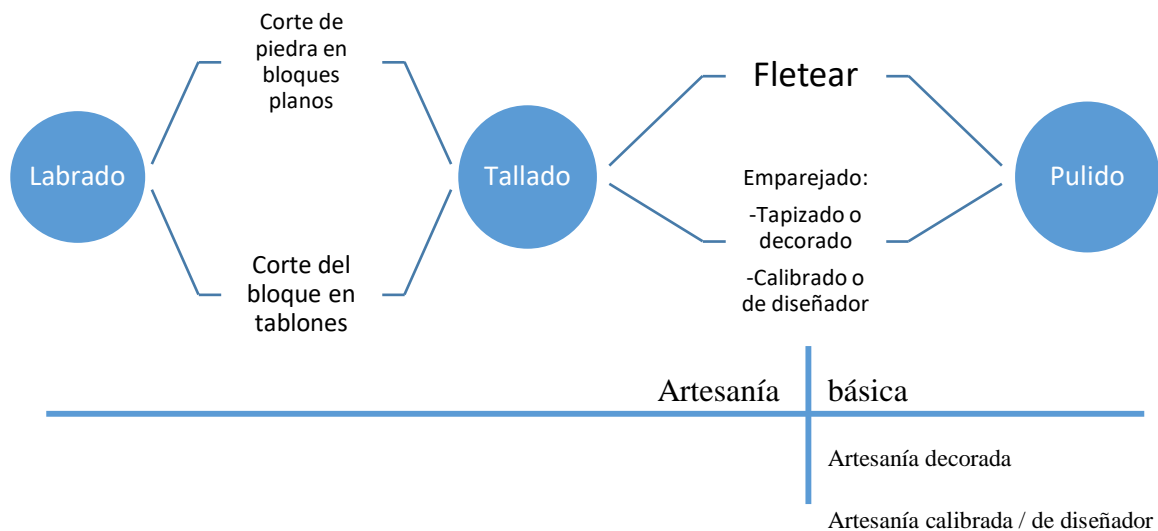
Para recuperar la riqueza del proceso, se retomarán las narraciones de los artesanos entrevistados. La explicación del proceso forma parte de una narración más amplia sobre el trabajo artesanal de los lapidarios, el cual está permeado por el reconocimiento del contexto social del municipio. Los dos talleres en los que se realizaron las entrevistas son

demostrativos, mas se refieren a la totalidad de las experiencias. Reconozco que pueden existir diferencias entre talleres, pero por las dimensiones de la investigación, me parece importante retomar el valor de la historia oral. Para datos estadísticos y concretos, encuentro de gran valor la investigación de Juan Flores que hasta ahora he citado.

En esta investigación, Flores ubica tres etapas generales: corte o labrado, tallado y pulido o decorado. Por la estructura que propongo, se profundizará en las fases de estas etapas. Aunque la perspectiva de Juan Flores aporta datos económicos y de dinámicas concretas para el caso, me interesa también continuar con una descripción que dé cuenta de la elaboración del trabajo.

La descripción del proceso de producción se hizo con base en la realización de figuras de ídolos como los mostrados en la imagen 5 y para el proceso de decorado se hizo con base en una pirámide teotihuacana de obsidiana con detalles. La mayoría de la descripción del proceso está pensada sobre la base de la realización de una artesanía básica, sin embargo, dentro de las fases se hará notar las diferencias para realizar artesanías decoradas o calibradas. Este apartado es parte de la descripción de la fisiología de una sociedad en su sentido técnico. Igualmente, siguiendo la metodología de descripción propuesta para este capítulo, sería importante hacer una mención sobre las herramientas utilizadas. Sin embargo, debido a que, como se había mencionado, los talleres y las herramientas son diseñadas o armadas por los mismos artesanos, propongo incluir a las herramientas como categoría dentro de la narración de las fases del proceso, identificándose por estar subrayadas. De esta manera, la descripción misma radica en su utilización concreta.

Por último, es importante remarcar que se utilizará el siguiente esquema donde se identifican las tres etapas generales del proceso: labrado, tallado y pulido. Dentro de ella se identifican fases particulares como en la primera etapa se realiza la fase de corte de piedra en bloques planos y de corte del bloque en tablones. En la segunda etapa se realiza la fase de fletear y emparejado; en esta fase hay dos actividades diferenciadas dependiendo del tipo de artesanía: tapizado o decorado y calibrado o de diseñador. Al final, está la etapa de pulido. A continuación, propongo desarrollar este esquema de producción.



Labrado

Primera fase: Corte de la piedra en bloques planos

Cuando la piedra de obsidiana tiene un tamaño grande, un peso excesivo y una forma irregular (imagen 5) por su naturaleza, se corta con un disco de corte para piedra que generalmente está montado sobre un taladro o amoladora⁹⁷. Este es generalmente un disco de corte diamante (imagen 10) porque permite un corte más fino.

Así, le permite más movilidad a la persona que corta, ya que en estas ocasiones la piedra es sumamente complicada de manipular con la fuerza del artesano, minero o intermediario que corta, por ello también deben usar algún tipo de protección para el rostro y brazos, ya que la fricción del disco y la piedra genera energía que puede quemar o las piezas que brincan, cortar. Así, se obtiene el primer bloque con al menos dos lados planos para realizar la segunda fase (imagen 11). Cuando la piedra no es tan grande, puede llevarse

⁹⁷ Pedro Martínez Bustamante, en entrevista para la autora, 23 de enero de 2018.

directamente a la máquina manual para cortar que se utiliza para segunda fase con el mismo fin de obtener caras planas.



Imagen 10. Disco de corte diamante. Obtenido de <https://www.granidisco.com/disc-o-diamante-extrafino-porcelanico-con-refuerzo-c2x19984623>



Imagen 11. Bloque de obsidiana cortado. Se aprecia una de las caras planas. Taller de Viridiana.

Segunda fase: Corte del bloque en tablones

Así, “se parte la piedra de obsidiana y ya de ahí se va a la máquina manual, y ya de ahí se saca el corte a la medida que es tu ídolo”⁹⁸. La máquina manual que se muestra en la imagen 12 es una cortadora de piedra con tapa que se mueve de un extremo a otro como lo indican las flechas. Se coloca el bloque a la medida que se requiere que se corte, se asegura, se activa la máquina y al avanzar realiza el corte exacto. Gabriel López remarca que cuando el corte que se hará es largo, cierran la tapa de la máquina manual. En esta máquina se sacan los tablones con la medida y la forma necesaria para obtener la forma de los ídolos. Pedro Martínez menciona que, para llevar a cabo este proceso, es necesaria una mayor inversión por la maquinaria, los discos, etc. Por ello existen talleres que no realizan este primer proceso,

⁹⁸ Viridiana López Corona, en entrevista para la autora, 21 de abril de 2018.

sino que lo mandan a hacer a otros talleres o compran los tabloncillos ya cortados en ciertas medidas⁹⁹.



Imagen 12. Tabloncillos de obsidiana cortados con la medida de un ídolo. Taller de Viridiana López, 21 de abril de 2018.



Imagen 13. Tabloncillo de obsidiana cortado con la medida de un ídolo. Taller de Viridiana López, 21 de abril de 2018.



Imagen 14. Máquina manual cortadora de bloque obsidiana. Se coloca el bloque del lado izquierdo y, al accionar por medio de la luz, se mueve automáticamente de izquierda a derecha mientras el disco hace un corte. Taller de Viridiana López, 21 de abril de 2018.

⁹⁹ Pedro Martínez Bustamante, en entrevista para la autora, 23 de enero de 2018.

Tallado

Tercera fase: Fletear

La tercera fase consiste en dar forma a la figura que se va a hacer. A partir de esta fase, se encuentra el proceso de demostración creativa de los artesanos, ya que, sobre el tablón de obsidiana, esculpen las figuras. Pedro Martínez describió para la investigación el proceso que él y otros artesanos realizan. Este proceso fue confirmado en el taller de Viridiana y Gabriel López, así como con la observación en campo de posteriores figuras y la investigación de Juan Flores. Máquina manual cortadora de bloque obsidiana. Se coloca el bloque del lado izquierdo y, al accionar por medio de la luz, se mueve automáticamente de izquierda a derecha mientras el disco hace un corte. Taller de Viridiana López, 21 de abril de 2018.

Estos trabajos de lapidaria pueden resultar tardados ya que el artesano toma su tiempo para esculpir la piedra. Por las características que a continuación se mencionarán, los artesanos entrevistados hicieron hincapié en que antes de empezar era necesario protegerse los ojos, la nariz y la boca para evitar inhalar el polvo que la obsidiana desprende.

Yo he adaptado mi taller con un pequeño extractor¹⁰⁰ para que nos jale un poco el polvo porque el polvo es dañino, nos hace daño. Hay un tipo de enfermedad que todo artesano adquiere al momento que empieza a hacer este tipo de trabajo. Hay una enfermedad, todos los artesanos la adquirimos, se adquiere y no nos la podemos quitar. Va directamente a los pulmones, se llama sílisis, o sea, silicosis es la palabra correcta y el material que nos da la sílisis es el contenido en la obsidiana o cualquier tipo de mineral natural que existe...

Me cubro la boca para no poder inhalar el polvito.

Uso unos lentes, porque tenemos que cuidarnos bastante. Esto yo lo aprendí últimamente para que no nos brinque un poquito de rebaba¹⁰¹ a los ojos.¹⁰²

“El primer paso es tener un pedazo de obsidiana. Al tener el pedazo tenemos que saber qué tipo de pieza le podemos sacar”, menciona Pedro Martínez mientras toma un tablón de obsidiana y se prepara para fletearlo. El primer paso entonces, es ser consciente de la figura a realizar, Pedro visualiza la plasticidad de la pieza antes de comenzar. Observa el tablón y con sus dedos ubica visualmente los lugares de corte, la asignación de las caras (base, cabeza, espalda, frente y brazos). Él lleva 30 años conociendo este trabajo y realizando diversas

¹⁰⁰ El extractor en el taller de Pedro Martínez es un ventilador que oscila mientras él trabaja.

¹⁰¹ Rebaba, en este caso, es una plasta que se forma con polvo de obsidiana y agua mientras se trabajan las piezas.

¹⁰² Pedro Martínez Bustamante, en entrevista para la autora, 23 de enero de 2018.

figuras. Las de ídolos son unas de las figuras que más se realizan entre los artesanos, contienen elementos mixtos (culturales y antropomórficos) de expresión abstracta ya que la plasticidad de la escultura se expresa a través de líneas¹⁰³. Se les conoce también como reinas o reyes, y hacen alusión a la representación de gobernantes teotihuacanos.

“Esta es una rueda de esmeril carburo de silicio que tenemos un pequeño flete de metal para poderlo destapar para que corte la piedra”, se coloca el artesano en esta primera estación del taller para fletear.



Imagen 15. Estación del taller para fletear compuesta de dos ruedas en los extremos y una banda. Al ponerse en movimiento la rueda izquierda, la banda mueve el tubo o flecha del lado derecho para accionar los discos de pulido. Taller de Pedro Martínez.

Como puede verse en la imagen 15 hay una rueda en el extremo izquierdo. Esta rueda está embonada con un tubo o flecha conectado, a su vez, a un pequeño motor. Esta flecha está ubicado a la mitad del taller para que funcione en las dos estaciones que posteriormente se mencionarán. Este motor puede activar dos ruedas que son rodeadas con una banda elástica. Esta banda dirige la fuerza de rotación del motor hacia otra instalación en donde se encuentran embonados esmeriles en el extremo derecho de la imagen. Se entiende en estos pasos por esmeril a la herramienta completa que genera energía y tiene un filo para cortar la piedra. Este filo se logra con la fricción de la rueda del esmeril en movimiento chocando contra un alambre.

¹⁰³ Adolfo Colombres, “Guía de clasificación de diseños plásticos”, 104-105.



Imagen 16. Seis estaciones para fletear y pulir. Cada par tiene un contacto hacia la luz y para evitar que se accionen ambas mientras sólo se utiliza la otra, se retira la banda que las conecta. Taller de Viridiana López, 21 de abril de 2018.

En la imagen 16 se observa un taller distinto con la misma constitución de ruedas. Podemos ver como una estación está conectada por las flechas a otras que pueden realizar los mismos procesos. Lo importante para el caso es poder tener los esmeriles girando a una fuerza suficiente para que generen calor y rebajen la piedra. En esta imagen también podemos observar el acomodo de distintas ruedas y la charola debajo de estas en donde se deposita el material que cae o se recargan las piezas.



Imagen 17. Pedro Martínez recargando un tablón contra el esmeril en movimiento en la estación de su taller, 23 de enero de 2018.

Después de tener la rueda con el esmeril girando, Pedro se sienta en un banco frente a su estación con el tablón en las manos, empuja con el peso de su cuerpo y recarga en su vientre la pieza, entonces se necesita precisión y fuerza en el esmeril.

Principalmente se le tiene que hacer una base para que se sostenga la pieza y no se pueda caer. Yo siempre tengo la costumbre de asentarla en la parte del costado del esmeril y ya que lo asentamos lo probamos, que no se mueva. Yo estoy acostumbrado a proporcionar mis piezas para que no se vean deformes. Como ahorita ya se le acabó el filo, le vamos a sacar un poquito más. Es un proceso un poco largo, o sea... Y es que, por ejemplo, en este tipo, se utilizan granos diferentes de esmeriles, yo por ejemplo ocupo 46, el común que ocupan todos es 36, grano 36. Otros compañeros ocupan discos de diamante y la esmeriladora para rebajar rápido, pero como mi trabajo no lo amerita mucho pues no lo tengo a la mano, tengo que preparar todo esto. Ahorita vamos a empezar a darle forma a la pieza. Y como puedes ver, el extractor sí nos sirve bastante porque sí le está jalando el polvo. Irlle dando forma. Así se va rebajando la pieza hasta que se le acaba el filo. Como te vas dando cuenta ya llevamos un poquito de tiempo tallando y vamos a intentar darle forma, vamos a hacer una reina.... Es algo muy rústico, muy austero. Unas flechas con poleas... Tenemos un aparato de pulir donde se van dando los terminados principalmente. Tiene que ser una velocidad promedio que no se quiebre la obsidiana, porque, aunque es vidrio volcánico, tiene una cierta tolerancia de calor, porque esto, la fricción que hace, hace que a veces se truene, si nos pasamos del calor, se puede tronar la piedra.¹⁰⁴



Imagen 18. Pedro Martínez dando los últimos detalles del fleteo a una pieza en su taller. A pesar de la velocidad de los discos, se requiere aplicar fuerza a través de la pieza para dar estabilidad al corte, 23 de enero de 2018.

¹⁰⁴ Pedro Martínez Bustamante, en entrevista para la autora, 23 de enero de 2018.

Mientras Pedro Martínez narra el proceso, va rebajando el tablón de los lados y dando forma a la figura antropomorfa con pequeños cortes que realiza empujándola en la orilla del esmeril. Así, al finalizar el fletear, se puede apreciar la figura tallada de una reina teotihuacana.



Imagen 19. Figura de reina después del tallado o fleteo. En esta misma imagen se muestra comparada con una figura de delfín en el mismo punto del proceso. Taller de Pedro Martínez, 23 de enero de 2018.



Imagen 20. Figura de ídolos después del fleteo. Se aprecia la base que se deja disponible para tapizar con venturina y cuarzo. Taller de Viridiana López, 21 de abril de 2018.

Cuarta fase: Emparejado

Como se muestra en las imágenes 19 y 20, las figuras tienen un color grisáceo debido al constante raspar del disco con la piedra sin ningún material de pulido de por medio. Para

quitar estas asperezas antes del pulido, se empareja la pieza en otro esmeril que es previamente mojado o que tiene un mecanismo para mantenerse húmedo:

Después de esto sigue en el emparejado. En el emparejado, se ocupa un grano más fino que es grano 100, en ese se le quita toda la aspereza y queda en un término semi fino para poderla pulir. Aquí nosotros le llamamos el esmeril de emparejar con grano 100. Lo tenemos que manejar con agua porque como es grano más fino se llegan a quemar las piezas y pa poder hacerlo tenemos que meterle agua. Tratamos de tener las cosas adaptadas de modo que se nos facilite para poder realizar las piezas. Ahorita no se ve muy bien pero ya le está cayendo agua. Ahorita vamos a empezar... Nosotros le llamamos emparejar. Quitarle todo lo que queda áspero para que a la hora de la pulida no nos cueste pulir. Y esto es igual como en el otro esmeril, también se le saca filo para que corte, si no, no va a poder cortar y es cuando se empieza a despostillar o a quebrarse y pues prácticamente una pieza quebrada ya no tiene valor porque piensan que está mal. [Le saca filo para que esté fino el esmeril y no se despostille la pieza]. La cantidad de filo que se le saca es la que uno cree necesario, dependiendo cómo se requiera para que corte el esmeril. Ahorita prácticamente ya estamos acabando el emparejado superficial para que, quitándole todo el detalle, todo el desperdicio que queda la labrada que es el primer paso, pues sirva para poder hacer una pieza. Ahorita vamos a empezar a ponerle rayas, como le llaman. Estamos sacándole los pies, va a ser una reina que está sentada. Ya le sacamos los pies y ahora vamos a sacarle las manos con unos pequeños cortes. Los cortes no llevan una medida dependiendo la piedra, es como se van haciendo los cortes para proporcionar la pieza. Vamos a sacarle la cara y la nariz. Procuramos que quede proporcional, un poquito... que no quede un poquito más grande que el otro, ahora vamos a sacarle la boca. Ponemos ojo y lleva una pequeña rayita que forma la ceja. Ya nomás se agregan unos detallitos para que no se vea mal la pieza. Vamos a ponerle los dedos o la mano. Se le hacen pequeños cortes para que vaya tomando forma. Como es una reina le vamos a poner, como ves la piedra es dorada... Vamos a ponerle unos aretes y un penachito, el tocado de la parte de arriba. Todo procuramos que vaya proporcionado para que no se vea mal, es muy sencillo¹⁰⁵.

¹⁰⁵ *Ibíd.*



Imagen 21. Emparejado de pieza con agua, la cual permite que se aprecien mejor los cortes y sean más finos. También permite que, en lugar de polvo, se produzca rebaba de la pieza. Taller de Pedro Martínez, 23 de enero de 2018.



Imagen 22. Pieza de obsidiana dorada aun húmeda después del emparejado. Taller de Pedro Martínez, 23 de enero de 2018.

Tapizado o decorado

En el caso de las piezas que incluyen venturina o cuarzo, se tapizan con las láminas previamente cortadas de estos materiales. Se coloca una resina sobre la pieza de obsidiana, se pegan las láminas, se cubre nuevamente por la resina y después se prepara para pulirse¹⁰⁶. Este proceso se puede identificar para artesanías decoradas, ya que contienen más elementos que aquellas que están hechas con obsidiana a través del fleteo.



Imagen 23. Ídolo tapizado con venturina y cuarzos, cubierto por resina. Taller de Viridiana López.

Calibrado

Durante las entrevistas y la investigación de Juan Flores resalta la característica de las artesanías calibradas o de diseñador. Como se ha mencionado, la plasticidad de las artesanías básicas se manifiesta a través de líneas hechas por el corte del esmeril. Sin embargo, existen otros tipos de artesanías que tienen elementos curvos, redondos o incluso grabados. Éstas son hechas con un mini taladro que puede tener una punta diamante, una punta de grabado o un disco pequeño de pulido en la punta. Este proceso es generalmente ubicado a la par del pulido ya que es un trabajo mucho más fino. Así se logran figuras con formas curvas y

¹⁰⁶ Gabriel López Flores, en entrevista para la autora, 21 de abril de 2018.

representaciones más diversas. Esto también se utiliza para escribir sobre las piezas el nombre de Teotihuacan, como recuerdo turístico, o dibujar sobre las figuras.



Imagen 24. Pieza de rostro con elementos curvos y más realistas. Se utiliza una punta para grabar ancha. Fuente: <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Obsidiana-piedra-de-herencia-y-oficio-prehispanico-en-Teotihuacan-20170326-0033.html>.



Imagen 25. Pieza decorada con un disco para pulido. Al igual que la imagen anterior, sobresalen los detalles curvos que posibilitan los discos más pequeños. Fuente: Alianza Anahuaca.



Imagen 26. Pirámide realizada por Gabriel López con punta diamante. Se resalta el grabado sin pulir el contorno. Taller de Gabriel López, 21 de abril de 2018.



Imagen 27. Esfera con diversos grabados con punta diamante. Artesano: Francisco Rodríguez. Pieza obtenida al interior de la zona arqueológica, 23 de octubre de 2018.



Imagen 28. Detalle de uno de los grabados de la esfera de Francisco Rodríguez, 23 de octubre de 2018.

Pulido

En el mismo taller, con la misma flecha tenemos un aparato más... con la misma velocidad. Tenemos un pequeño ventilador que nos sirve para limpiar la piedra. La velocidad también es dependiendo, bueno yo siempre he dicho que es como se acomode uno a trabajar. Aquí en la pulida ocupamos principalmente unos discos que van de diferentes tamaños que son de cartón, de un cartón que se ocupa para plantillas de zapatos, es el tamaño más común que salen dos discos de un pliego de lija de la que

ocupamos de la marca Pandemi. Se monta la rueda y se prepara el disco para empezar a pulirla. Como te vas dando cuenta, se le va quitando lo áspero que dejó el esmeril¹⁰⁷.



Imagen 29. Pedro Martínez puliendo la figura de reina en su taller en la estación par de donde realiza el labrado y tallado, 23 de enero de 2018.

Por último, en este proceso también se utilizan polvos químicos que los artesanos compran generalmente a proveedores de la región. Se les puede conseguir también como plastas para pulir. La finalidad de estos materiales es dar un acabado brillante al finalizar la pulida, a la vez que se limpian las impurezas que quedan en la pieza¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Pedro Martínez Bustamante, en entrevista para la autora, 23 de enero de 2018.

¹⁰⁸ Gabriel López Flores, en entrevista para la autora, 21 de abril de 2018.



Imagen 30. Zona de acabado con polvos químicos de color verde mezclados con agua. Se remoja la pieza en las cubetas del costado y se pule el disco. La cubeta inferior es en donde se deposita la rebaba que puede ser reutilizada al menos dos veces. Taller de Viridiana López, 21 de abril de 2018.

Esas son, todas las fases y herramientas utilizadas durante el proceso de producción de artesanías básicas, decoradas y calibradas o de diseñador.

Recapitulando, rescato algunas consideraciones de este capítulo para continuar con el análisis:

- Se puede hablar de la lapidaria sanmartinense como un proceso artesanal por la identificación de los lapidarios, así como por sus características vernáculas en su forma de producción doméstica.
- En la distribución del saber-hacer lapidario, existe una cualidad comunitaria de organización, por lo que no puede realizarse totalmente de manera individual.
- En esta organización hay una desigualdad del acceso a la tecnología bajo una división sexual del trabajo. Por lo que la forma en la que la lapidaria se realiza generalmente, privilegia a los varones jóvenes y adultos.
- Igualmente, la especialización de ciertos procesos divide y jerarquiza el acceso general al proceso de producción, así como a sus ganancias.

- Por último, es importante reconocer en la descripción del proceso, que hay una clasificación y sistematización del conocimiento por parte de los artesanos que se representa en las distintas fases y usos de instrumentos.

DIGRESIÓN. CIRCULACIÓN DE LAS PIEZAS. CONFIGURACIONES ANTE EL CONSUMO

Antes de pasar al siguiente capítulo, me parece importante mencionar las características de la circulación de la artesanía ya que forma parte importante para pensar posteriormente los aspectos semióticos del proceso.

Después de las fases de producción, se tienen las artesanías terminadas y listas para su comercialización. En un taller extendido por día pueden llegar a producirse 30 ídolos. El precio de estos varía entre \$100 y \$140, dependiendo de la competencia y del tipo de materiales (generalmente en artesanías básicas y decoradas). La mayoría de los artesanos no venden directamente a los turistas, sino a revendedores en empresas o restaurantes turísticos, tiendas locales especializadas en la venta de artesanías y materiales que se encuentran en los municipios, locales dentro de la zona arqueológica y revendedores ambulantes.

Esta misma pieza en una empresa o restaurante puede llegar a costar \$600 ya que los consumidores son turistas con capitales altos que acceden a través de tours prepagados y realizan un consumo agregado de alimentos o recorridos de guías turísticos. Generalmente está orientado al turismo internacional. En las tiendas de San Martín, los locales de la zona arqueológica o con los revendedores ambulantes, esa pieza puede comprarse entre \$150 y \$180, en donde entra todo tipo de turismo, aunque el principal consumidor es el nacional. Las artesanías calibradas o de diseñador varían enormemente de precio ya que los diseños son diversos.

Los artesanos no modifican mucho los precios en función de los revendedores, aunque estos vendan las artesanías a más del triple del precio, la competencia entre los talleres lleva a que el precio medio sea común. Sin embargo, en las entrevistas, los artesanos afirmaron que de ser el caso en que un turista nacional o internacional llegara a su taller, venderían la pieza como se da en las empresas, ya que agregan el valor de la explicación y de conocer su espacio de trabajo.

La temporalidad de la venta también forma parte importante de la dinámica de producción/consumo de las artesanías de obsidiana. Los artesanos entrevistados para esta

investigación, así como los que fueron entrevistados para la tesina de Juan Flores¹⁰⁹, coinciden en que hay temporadas fuertes para la venta cada año. Temporadas vacacionales como vacaciones de verano (finales de junio-principios de agosto), vacaciones de invierno (mediados de diciembre-mediados de enero), semana santa (entre marzo y abril), equinoccio de primavera (feriado el 21 de marzo), otros días de asueto nacional, así como eventos o ferias regionales que convoquen a la asistencia turística.

Viridiana López menciona que, durante estos periodos de alta demanda, intentan ahorrar lo más posible para mantener a su familia, así como para pagar a los muñequeros o aprendices de su taller. Sin embargo, los excedentes no pueden cubrir los gastos generales del resto del año, por lo que su producción se orienta también en la demanda de consumo de artesanías “mexicanas” en otras partes del país. Pedro Martínez, al igual que Viridiana y Gabriel López, venden a intermediarios que transportan las artesanías a otras partes de México para su venta para mantener un ingreso constante todo el año: “de hecho, mi producto lo comercializo la mayor parte aquí en la zona arqueológica, se puede decir que el 70% de producto se queda aquí, el otro 30% lo mando a otra zona arqueológica”¹¹⁰.

Hay talleres, como el de Pedro que no sólo esculpen las pirámides de Teotihuacan, sino que también esculpen pirámides de Chichen Itzá. Así, el tipo de consumo específico de esta artesanía hace evidente una constante mexicana de valorización de los símbolos. Como en el primer capítulo se iba dibujando, la zona de Teotihuacan ha sido un punto en el que se han abigarrado de manera homogénea distintas historias del territorio mexicano, es así que las mismas artesanías lo representan bajo la demanda del turismo patrimonial. Existe en la zona un tipo de consumo no informado, esto quiere decir que no busca específicamente una artesanía con elementos propiamente teotihuacanos porque se desconoce generalmente cuáles son éstos. Así, la zona arqueológica no sólo es una expresión monumental de una cultura precolombina, sino un monumento a la construcción ideológica de la nacionalidad que salpica a la demanda de productos, por lo que el consumo modifica al proceso de producción y no al contrario. Los artesanos transforman sus artesanías en función de lo que los turistas buscan,

¹⁰⁹ Juan Flores Gutiérrez, “Actores, redes socioeconómicas...”, 56.

¹¹⁰ Pedro Martínez Bustamante...

y lo que buscan los turistas en las tiendas es la posibilidad de comprar objetos que expresen la “mexicanidad”.

Las principales artesanías que reflejan la cultura teotihuacana precolombina son las máscaras teotihuacanas que son réplicas de vestigios encontrados en la zona. Elementos más contemporáneos se encuentran en los ídolos, las pirámides, cuchillos, huevos o los grabados del paisaje de la zona. Sin embargo, un gran número de artesanías son réplicas de vestigios icónicos encontrados en otras zonas arqueológicas de México. Quizá la única característica teotihuacana en estos es la base de obsidiana.



Imagen 31. Imágenes populares y folclóricas grabadas de un mexicano dormido a la sombra de un maguey y una Virgen María en base de obsidiana negra. Piezas a la venta en la tienda Cielito Lindo, 25 de julio de 2018.



Imagen 32. Réplica de máscara teotihuacana con laminado de cuarzos con base en obsidiana negra.



Imagen 33. Artesanía calibrada de obsidiana negra que representa la leyenda popular de Popocatépetl e Iztaccíhuatl. Ambas piezas se encuentran a la venta en la tienda Cielito Lindo, 25 de julio de 2018.

III. EL SENTIMIENTO DE SABER-HACER. EXTENSIONES DEL PROCESO SEMIÓTICO DE PRODUCCIÓN

*Aguas que van, quieren volver,
aguas que van, quieren volver,
río arriba del canto aprendido.*

José Larralde, “Quimey Neuquén”.

A través del recorrido sobre las relaciones y genealogías que se reflejan en el trabajo lapidario de obsidiana en San Martín de las Pirámides, así como del análisis y descripción del trabajo en sí, me propongo cerrar esta investigación anotando algunas cuestiones sobre el aspecto semiótico de la pieza y su producción. Reconozco, a través de la lectura de algunos textos de Bolívar Echeverría, el carácter semiótico de la producción de piezas de obsidiana para analizar las concreciones sociales y simbólicas que se encuentran en este trabajo. Igualmente, en este capítulo se desarrollarán algunos de los apuntes de Marcel Mauss y de Gilbert Simondon para identificar la producción técnica y estética como elementos de identidad, así como de Paola Tabet para profundizar en la diferenciación del trabajo y las relaciones de poder.

Así pues, en este capítulo me propongo a recorrer, con estas líneas de análisis, el proceso productivo prestando atención a las características sociales y comunicativas que se construyen dentro de los procesos técnicos y tecnológicos manifestados en los objetos prácticos, así como en los objetos artesanías estudiados. Esto para proponer algunas reflexiones en torno a la reproducción social de los artesanos y algunas características identitarias recuperadas a través de las narraciones proporcionadas en las entrevistas y en la observación.

Para ello, pienso en partir de las bases materiales de la identidad: al hablar de identidad más allá de las abstracciones que puedan surgir únicamente de la observación o de la presunción de que existe una de manera fáctica, sino desde las representaciones simbólicas, materiales y analíticas dentro del proceso de producción que es, a su vez, un proceso de reproducción de la comunidad. La identidad como concepto analítico, abre la posibilidad de identificar los elementos cualitativos y cuantitativos de las bases materiales de un colectivo,

así como de contextualizar el proceso de creación como un proceso cultural importante para la reproducción de la vida. En este sentido, para Echeverría, la reproducción social puede ser vista como una consistencia doble: “la primera puramente operativa o ‘material’ y la segunda, coextensiva a ella, semiótica o ‘espiritual’”¹¹¹.

Recuperando del primer capítulo, entiendo que hay una continuidad en los países latinoamericanos sobre la gestión del pasado precolombino, colonial e independentista como una articulación formal de los Estados para el siglo XIX. Uno de los resultados de esta continuidad histórica fue la creación de instituciones reguladoras que gestionan la construcción de una identidad nacional excluyente que ha ido modificando, en el plano real, las relaciones y las identidades que confluyen en los territorios nacionales desde ese periodo hasta la actualidad. El entramado del desarrollo del turismo patrimonial y el de algunas de estas instituciones en relación con la historia de las artesanías como parte de un dispositivo. El panorama de las artesanías a nivel institucional y mercantil se entiende actualmente a través de los ajustes que produjo el modelo neoliberal que, como menciona Jaron Rowan, lleva a que el conjunto de manifestaciones culturales apoyadas por el Estado, tengan que justificar su rentabilidad.

Las artesanías se han convertido en los bienes culturales más representativos del turismo patrimonial como circuito mercantil. Estos forman parte importante de los sentidos espaciales que identifican a unas comunidades –nacionales, regionales o locales- de otras. En el caso de las artesanías sanmartinenses, como estudio de las dinámicas concretas en este mercado, se ha anotado la complejidad social que descansa sobre la dinámica de producción de las piezas de obsidiana.

Como se mencionó en el primer capítulo, existen distintas escalas históricas interrelacionadas para ubicar las características de las artesanías que identifican a ciertas comunidades dependiendo el contexto. Así pues, hablando específicamente desde los objetos artesanías, existen elementos concretos a nivel nacional como el calendario azteca que diferencia a los mexicanos de los peruanos; a nivel regional que diferencia la artesanía de obsidiana teotihuacana a la alfarería michoacana; y a nivel local que, diferencia a la artesanía

¹¹¹ Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, 46.

de San Martín con la de Otumba, aunque se encuentren en la misma región de Teotihuacán. Esta manera de identificar las distinciones territoriales en función de las representaciones simbólicas, podría tener relación con los distintos sujetos que trabaja Bolívar Echeverría, los cuales son capaces de definirse y transformarse en función de estas representaciones.

Dentro de este universo, y siguiendo metodológicamente la propuesta etnográfica de Mauss, para concretizar en las características sociales subjetivas del proceso, será muy importante anotar los aspectos de la sociabilidad que se construye en torno al proceso productivo de la técnica lapidaria como punto común de la investigación:

El estudio de las técnicas tal como lo abordamos plantea muy pronto varios problemas: división del trabajo, según el tiempo, los lugares, los pueblos, los sexos...; problema del consumo y de la relación con la producción; finalmente, relaciones de las técnicas con la Tecnomorfología, es decir, problemas del emplazamiento de las industrias, y el problema del comercio, con frecuencia de larga distancia¹¹².

Con los elementos desarrollados en los capítulos anteriores podemos tener idea de los elementos descriptivos de la producción, consumo y reproducción, por lo que, con ese recorrido entendido, ahora propongo retomarlos como un sentido común de la investigación para encontrarse en el análisis semiótico de la identidad lapidaria sanmartinense. Para ello, siguiendo la propuesta de Bolívar Echeverría, será importante ubicar las relaciones entre los sujetos y los objetos presentes en la producción, consumo y reproducción. En esta relación se encuentran entramados símbolos, sentidos, relaciones de poder e historias en torno a la técnica contemporánea de lapidaria teotihuacana.

i. Artesanos como sujetos comunitarios

Como se mencionó anteriormente, la forma de esta técnica está mediada necesariamente por una interacción y aprendizaje entre la comunidad de artesanos. Una persona que no se encuentre en esta comunidad difícilmente sabrá cómo montar el esmeril o construir las herramientas, ya que no tiene acceso a la referencia de otras formaciones de talleres. Esta mediación se vuelve necesaria por la conformación de las herramientas que son producidas

¹¹² Marcel Mauss, *Manual de etnografía*, 76.

por los mismos artesanos. Este conocimiento se ha mantenido circulando en distintos periodos en la región.

La historia de la lapidaria actualmente tiene algunos vacíos periódicos, se tienen registros de talleres en donde era trabajada la obsidiana mediante la técnica de lascado, que implica el golpe o fricción de otros materiales más duros contra el vidrio. De esta manera, se sabe que al menos desde el desarrollo de la cultura teotihuacana (del s. I a.C. al VIII d.C.), se desarrollaron varios talleres a lo largo de la región hasta Sierra de Navajas, Hidalgo. Sin embargo, desde el colapso de la ciudad de Teotihuacan (650 d.C.), no se tiene registro de talleres en esta zona hasta 1920 cuando es creada la Escuela Regional a cargo del INAH como parte del proyecto integral de Manuel Gamio.

En la tesina de Juan Flores Gutiérrez, se encuentra el testimonio de un artesano del municipio vecino de San Juan Teotihuacan llamado Ignacio, de 34 años, que afirma que los artesanos aprendieron en estos talleres; que en un inicio aprendieron a realizar puntas de flechas para venderlas en la zona arqueológica y que hubo una relación con artesanos del ejido del Nopalillo en Sierra Navajas quienes les enseñaron a “reducir la piedra”¹¹³. Sin embargo, los artesanos entrevistados de San Martín coinciden en que el trabajo lapidario tiene mucho más tiempo y no lo relacionan con la Escuela Regional:

Hay escritos de que el señor Manuel Gamio fue uno de los principales que trajo este producto, trajo los primeros talleres. O sea, hay escritos, no sé qué tan ciertos sean, ¿no? El señor Manuel Gamio empezó a meter el primer taller supuestamente aquí, pero yo conozco señores, bueno, conocía señores que ya fallecieron que, si vivieran ahorita, tendrían más de cien años y ellos ya eran talleristas, de dónde lo trajeron, no sé. Yo sé que aquí en San Martín fueron los primeros talleres de obsidiana, no sé hasta dónde sea cierto [...] Mi padre si viviera tendría un promedio de 80 años, él es como del 40 y según él me platicaba a mí, pues ya existían los talleres¹¹⁴

Igualmente, a través de la memoria, Gabriel López recuerda:

A donde nosotros trabajábamos, el señor se llamaba Isabel Ortega... Ya falleció el señor, pero yo tenía 25 años, él ya tenía un buen rato también trabajando... No sé, otros 25 años serían 50 atrás... Sí sería como 1960 y quiero pensar que él aprendió de alguna otra persona de muchísimo tiempo atrás... Sí, yo creo que tiene más tiempo de 1920 [...] La artesanía tiene muchísimo tiempo que la elaboran... Desconozco quién haya sido Manuel Gamio¹¹⁵

¹¹³ Juan Flores Gutiérrez, “Actores, redes socioeconómicas...”, 38.

¹¹⁴ Pedro Martínez Bustamante, en entrevista para la autora, 23 de enero de 2018.

¹¹⁵ Gabriel López Flores, en entrevista para la autora, 21 de abril de 2018.

Viridiana López, que pertenece a una generación más joven de artesanos, no tiene tanta claridad sobre la historia de la lapidaria, sin embargo, asegura que ella entiende que es un trabajo que siempre ha estado en la región: desde los teotihuacanos antes de Cristo, hasta los teotihuacanos que hoy habitan la región. Estas son dos “versiones” de la historia de la lapidaria en la región de Teotihuacan que confluyen desde el registro escrito hasta la oralidad. No es objeto de la investigación “resolver” esta ambigüedad, sino balancearse dentro de ésta, ya que da cuenta de una de las características importantes de la lapidaria: que su reproducción y continuidad del conocimiento se transmite a través de la práctica y la oralidad de una comunidad de artesanos.

Durante la investigación, no se conoció ningún proceso o forma de acceder al conocimiento para ser lapidario que fuera totalmente individual. Por ejemplo, Gabriel López comenzó a trabajar en un taller cuando tenía 23 años y entró junto con su hermano, el padre de Viridiana López: “Aprendimos con los compañeros... En los talleres porque había pocos talleres entonces empezamos como trabajadores, posteriormente ya nos independizamos y pues ya pusimos el negocio propio. Pero sí, de inicio fue en otro taller, entonces se fue adquiriendo el conocimiento del trabajo”¹¹⁶.

Viridiana, por su parte, aprendió con su padre. Ha tenido que ampliar y reafirmar sus conocimientos desde que adquirió la gestión del taller de su familia, por lo que su práctica se mantiene en constante movimiento y aprendizaje con otros artesanos que trabajan con ella. Esta dinámica permanece en los talleres concesionados. En el taller de la empresa Cielito Lindo, artesanos más experimentados y generalmente, más longevos, enseñan a varios artesanos jóvenes que practican en algunas fases del trabajo, algunos se van especializando en estas fases o pueden también adquirir el conocimiento completo del proceso. La gerente de la empresa menciona que de esta manera mantienen la tradición de producción.

Por su parte, Pedro Martínez comenzó a trabajar en un taller a los 12 años. Relata que su padre era lapidario, pero le enseñó a él y a sus hermanos a trabajar en el campo en lugar de los talleres; quería que fueran campesinos porque decía que los campesinos tenían fuerza para controlar al gobierno. Su padre había trabajado en talleres de artesanos, pero decidió no

¹¹⁶ *Ibíd.*

enseñarles este trabajo. Pedro entró a trabajar por necesidad, para tener un poco más de dinero y poder cubrir los gastos de su escuela primaria, pero no era únicamente por eso, menciona, le daba mucha curiosidad.

Relata de su trabajo en el campo y en los talleres: “nos íbamos seis de la mañana, cinco de la mañana y llegábamos seis, siete de la tarde. O sea, era de sol a sol prácticamente. Llegaba yo y me salía yo a trabajar a un taller, o sea, me empecé a meter porque veía yo que había un poquito más de posibilidades económicas”¹¹⁷. Después de cinco años trabajando en ese taller, montó el suyo en un terreno de su familia con ayuda de sus compañeros del taller y con el dueño del mismo. Resalta de la observación de la dinámica de los talleres, así como de las narraciones, que este conocimiento se reconoce por la acumulación de experiencia. Es decir que, como en otros procesos vernáculos, las personas más longevas son aquellas que poseen más experiencia y han acumulado más saberes. La selección etaria de la lapidaria se encuentra bajo una lógica de reconocimiento de los saberes a diferencia de otros procesos, generalmente industrializados, cuya lógica gira en torno a la productividad de los cuerpos y la especialización.

Actualmente, hay una percepción de que el trabajo artesanal se encuentra en “peligro”. En el pueblo es común escuchar que cada vez hay menos artesanos o que el acceso de mujeres ha sido porque muchos varones de las familias se dedican a otras profesiones. En el municipio, el trabajo artesanal permite mayor movilidad social que la agricultura o la ganadería, ya que recibe mayores ingresos; esto ha llevado a que muchos hijos e hijas de artesanos consolidados puedan acceder a niveles de educación que sus padres no pudieron. Los hijos e hijas adolescentes pueden costear el ingreso a bachilleratos o universidades cercanas e incluso en ciudades como Pachuca, Ciudad de México o Querétaro, lo que los separa por periodos largos de la dinámica de producción de piezas de obsidiana. Sin embargo, no es sólo esto, sino que muchos artesanos no quieren que sus hijos se dediquen a la lapidaria. Por ejemplo, Viridiana narra que, a ella, como ama de casa, el trabajo le gusta mucho porque le da mucho tiempo libre y le permite elegir sus horarios, pero, aun así, no enseña a sus hijos porque no quiere que se dediquen a la lapidaria:

¹¹⁷ Pedro Martínez Bustamante...

Hasta te puedo decir que yo creo que esto cada vez va a ser menos, por decir, pues la mayoría queremos que los hijos estudien o –yo cuando menos digo- a mí no me gustaría que mis hijos se dedicaran al taller... Porque es un trabajo a lo mejor pesado, es muy noble porque nunca te deja, o sea siempre tienes, siempre hay solvencia. Pero, es un trabajo muy malo... Te mal acostumbra porque tú trabajas cuando quieres, nunca tienes un hábito de responsabilidad en el sentido de que no cumples a lo mejor con un horario. A mí no me gustaría que mis hijos se dedicaran a esto. Sí que lo hicieran, pero no como su principal fuente de ingreso¹¹⁸.

Con estas narraciones y las características anotadas de la observación de la lapidaria, puedo afirmar que, en el campo de lo material y real para los artesanos lapidarios de San Martín de las Pirámides, el trabajo está siempre mediado por la colectividad y que, gracias a las características materiales del proceso, se abre la posibilidad de movilidad social para las nuevas generaciones de familias artesanas que, a su vez, regulan la transmisión y reproducción de ese conocimiento al interior de sus talleres. Se suma que la difusión del saber-hacer de esta actividad práctica, así como del sentido identitario de su historia, es transmitido a través de la oralidad de una comunidad y, en este momento, es cada vez menos presente en las generaciones más jóvenes.

Vale la pena, pues, entender las relaciones dentro del proceso particular que realizan estos artesanos ante los panoramas de ambigüedad que abren una ventana analítica sobre la importancia de la técnica para los artesanos, sus familias y la comunidad de la que forman y transforman.

ii. Transformación al roce del esmeril

Sobre el proceso en sí, me parece interesante la relación directa de la comunidad con el proceso de transformación y clasificación de la naturaleza y la realidad, lo que Lévi-Strauss llamaría ciencia de lo concreto¹¹⁹, ese saber hacer de una comunidad que forma parte de su reproducción social¹²⁰. Se ha visto que en el proceso se utilizan herramientas relacionadas

¹¹⁸ Viridiana López Corona, en entrevista para la autora, 21 de abril de 2018.

¹¹⁹ Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*.

¹²⁰ “El proceso de reproducción social es, pues, siempre y en todo caso, la unidad de una acción del sujeto sobre la naturaleza y una reacción de ésta sobre él mediadas siempre, las dos, por otros elementos, los instrumentos y los objetos, los medios de la producción y del consumo. En ambas fases, tanto en la acción del sujeto como en la reacción de la naturaleza, el encuentro del sujeto con la naturaleza tiene lugar en dos niveles, que parecen corresponder a dos momentos de ese encuentro que en un cierto sentido serían sucesivos pero en otro simultáneos: primero, en el nivel propio de un momento ‘anterior’ pero siempre presente y continuado en que

con la manufactura y no tanto con un proceso artesanal, sin embargo, mantienen una relación directa con la transformación de la naturaleza de la obsidiana por parte de los artesanos, ya que las características de la organización del trabajo colectivo permiten la posibilidad abierta de la participación en todo el proceso de producción: desde la construcción más básica de la herramienta, hasta el pulido de una artesanía calibrada. Por ejemplo, la máquina manual cortadora es una herramienta hecha por los mismos artesanos para la elaboración de su trabajo, lo que Bolívar Echevarría considera un objeto práctico. Así, la manera en la que son instaladas las estructuras de los talleres, los esmeriles, las redes para conseguir el producto; todo implica una red previa de conocimiento práctico que mantienen otros artesanos que diseñan colectivamente, diferenciándose de un proceso industrializado.

Nosotros somos tlatequis¹²¹, que significa artesano de corazón, que son personas que cuando elaboran un producto le ponen una parte de mí mismo. De hecho, así tienen que ser los artesanos. Yo me considero un artesano, pero un artesano que en mis productos siempre le pongo algo mío y son piezas irrepetibles, o sea, aunque trabajemos a veces en serie, ni una se va a parecer a la otra¹²².

De esta manera, es importante ir reconociendo los referentes de enunciación de algunos artesanos, así como la manera en la que perciben las características de su trabajo. La relación con este, está mediado por la emoción, la percepción de lo bello y la implicación del sujeto con el material. Propongo analizar algunos de estos aspectos en el siguiente apartado, prestando atención a las formas de las artesanías, pero en este apartado es importante retomar las dinámicas en que los sujetos se organizan para reproducir materialmente estas formas. Como se ha mostrado, los sujetos productores generalmente son hombres jóvenes o adultos, hay algunos casos de participación de mujeres que no implican una ruptura de esquemas dentro de las comunidades, sino que, como Viridiana y Pedro lo expresan, también es bueno que estén presentes, sin embargo, no es común que lo estén.

el sujeto conforma o convierte a la naturaleza tanto en instrumento como en materia prima, y segundo, en el nivel propio del momento actual y pasajero en el que usa, conformada o convertida ya en un instrumento y materia prima, y la transforma efectivamente”, Bolívar Echeverría, *Definición...*, 50.

¹²¹ Se encontraron las siguientes definiciones en náhuatl de tlatequi y similares: Tlatequi: cortar, tlatequia: obrar, tlatequitini: obrero. Diccionario español-náhuatl Aulex, s. v. “tatequi”, modificado el 24 de octubre de 2006, <http://aulex.ohui.net/>.

¹²² Pedro Martínez Bustamante... También menciona: “fue cuando yo empecé a estudiar en libros el significado de artesano, por qué somos artesanos, de dónde venimos, por qué venimos y es en donde yo empiezo a interesarme más en algunas palabras nahuas de nuestra región de nuestra cultura. Meternos a estudiar sobre nosotros mismos nuestra misma cultura porque a veces no sabemos de dónde venimos o porqué venimos”.

Las características sociales de la producción y la organización del trabajo colectivo, comienzan a remitir a algunas reflexiones de Bolívar Echeverría para ir encontrando un canal reflexivo para entender la sociabilidad de comunidades artesanales como esta:

El surgimiento de la libertad en medio del universo de la vida, el apareamiento de la obligación en que se encuentra el ser humano de darle una forma a su socialidad, implica la constitución de la sujetividad del sujeto social como una sujetividad que se reparte en todos los escenarios posibles de la vida comunitaria, en todos aquellos procesos, por más atómicos o individuales que sean, en los que la producción/consumo, la interacción con la naturaleza, debe consistir en una trans-formación o una elección de forma. La sujetividad de la comunidad haciéndose a sí misma, reproduciendo su identidad, está hecha –por debajo de su inevitable tendencia a presentarse en un sujeto unitario, en un ente político aglutinante- del juego de sujetividad dispersa, de la interacción de los innumerables actos en los que cada sujeto singular, más o menos individualizado, con el simple hecho de elegir, entre todas las posibles, una figura concreta para la forma de los objetos prácticos, está “haciendo” al otro, alterando su identidad y, de manera necesariamente recíproca, está siendo hecho por él, alterado por él en lo que es. El sujeto comunitario es el conjunto de los sujetos individuales y no tiene más sujetividad que la que éstos necesitan que tenga para que la suya propia pueda ser efectiva¹²³.

Con lo que se ha mencionado, podemos ubicar a los artesanos lapidarios de San Martín de las Pirámides como sujetos comunitarios que construyen colectivamente, a través de todos los escenarios posibles de la vida comunitaria: las relaciones afectivas, las formas de las casas, el acceso económico, la división del trabajo, las fiestas, los signos, el lenguaje, el conocimiento y más; y que están determinados por un trabajo concreto: la transformación de la obsidiana. Ellos producen y reproducen formas en sus herramientas como objetos prácticos, y en las piezas que venden, como objetos de consumo. Esta posibilidad de decisión existente en los procesos de producción, en los objetos prácticos, puede entenderse como un destello de libertad en el mercado del turismo patrimonial, es un proceso que forma su sujetividad a través de una técnica que ellos y ellas ejercen para transformar un pedazo de realidad y realizar una elección de su forma.

Como menciona Bolívar Echeverría, y con relación a la investigación, la reproducción de la identidad de los lapidarios se hace presente en los aspectos de su vida individual y se comparte o reproduce colectivamente, la evidencia es la permanencia de la oralidad comunitaria para hacer posible el trabajo individual y familiar. Y así, de esa enseñanza oral, vemos la constante de objetos que se repiten bajo el aprendizaje de un saberhacer en conjunto

¹²³ Bolívar Echeverría, *Definición...*, 61-62.

con el reconocimiento de las posibilidades de comercio. En la historia de los lapidarios sanmartinenses hay momentos de continuidad e innovación, como le llaman. Pedro recuerda que hace 15 años (2013) hubo un momento en que los artesanos destinaron a meter más tecnología en sus procesos, pero sin diversificar las figuras, así que él y otros artesanos comienzan a innovar para ganar más en el mercado. También, Gabriel López menciona que hay personas que han innovado con algunas figuras que tienen que ver con Teotihuacan, pero que nadie sabe quiénes son, todos se adjudican ser los innovadores, pero al final varios comienzan a reproducir a su manera esos diseños.

Ahora, ya que podemos hablar de los lapidarios sanmartinenses como sujetos comunitarios que transforman al producir y reproducir formas de interacción social alrededor de su trabajo (la técnica lapidaria), es importante ubicar algunas características reflexivas en torno a esta interacción para entender el estudio situado de la técnica en una sociedad.

El mercado de consumo de artesanías es principalmente el turismo; en el caso de Nor Lítez en Bolivia se ha tenido que mediar entre producción/consumo vernáculo de tejidos con lana de llama y el aumento cuantitativo de producción/consumo moderno frente al turismo patrimonial de la zona que ubica a estos telares como bienes, agregando la modificación del uso del territorio. En el caso de San Martín de las Pirámides el principal mercado de comercio de piezas de obsidiana es el turismo patrimonial, el cual da un sentido a toda la actividad ya que las artesanías son agregadas a la circulación del mercado como bienes culturales, moviéndose en una mediación similar a la que ocurre en Nor Lítez por la demanda de consumo cada vez más veloz y cada vez más introspectiva (innovación) en la relación de lo que el consumo exige de la forma.

La lapidaria es parte de un fenómeno económico y estético, lo que Mauss llama doble morfología. En el capítulo anterior se desarrollaron las características particulares para analizar y entender el proceso de producción, por lo que en este capítulo se rescatarán algunos elementos más generales para entender el desarrollo del trabajo como parte de dos fenómenos relacionados. En este caso, propongo pensarlo, primero, como un fenómeno económico porque, lo que produce

son representaciones colectivas que dictan las actitudes de los miembros de una sociedad en relación a lo material [...] el fenómeno económico se distingue por la presencia de un mercado en general y siempre por la noción de valor [...] son

económicos los bienes y los servicios cuyo valor está fijado por una masa social determinada. Allí donde no existe noción de valor no hay fenómeno económico¹²⁴

En la digresión previa a este capítulo he identificado algunas dinámicas de comercio relacionadas con el precio y los lugares de venta, pero para llegar a ese punto, es necesario que previamente se desarrollen condiciones para la comercialización. Por ejemplo, la innovación es el momento de transformación cualitativa que han ubicado los artesanos para transformar su trabajo en función de las demandas del consumo. En la investigación de Juan Flores, se ubica a la innovación como la manera en que ciertos artesanos logran obtener mayores posibilidades de venta: porque agregan a los objetos características más bellas, más baratas, más accesibles o más conectadas con las peticiones que el turista espera obtener.

Sin embargo, hay otros elementos subjetivos y cualitativos que están dentro del proceso de innovación y que forman parte del momento dialéctico y semiótico de reproducción social, en donde el sujeto modifica su subjetividad en la medida en la que elige una forma para modificar la naturaleza. Por ejemplo, Pedro Martínez Bustamante describió para esta entrevista cómo ha innovado de distintas maneras en su trabajo:

Yo en mi producto le pongo mucho cariño, mucho amor... porque me gusta mi trabajo, me gusta lo que hago. Para que mi producto se venda lo tengo que hacer con mucho cariño, porque si lo hago por obligación o por otras cosas, yo sentiría que mi producto no se vendería. Yo, por ejemplo, cambié mi sistema¹²⁵.

Él menciona que el cariño y el amor que deposita en las piezas, es un elemento de transformación que impacta en la totalidad de su trabajo, es una elección de forma dentro de la técnica o el saber-hacer que lleva a cabo. Desde la elaboración de la pieza hasta su venta, el sentimiento de amor que tienen hacia un trabajo que consideran noble o honesto, forma parte de la relación semiótica que se desarrolla en el proceso.

Después de pasar un periodo sin trabajar la obsidiana, Pedro reconoció la necesidad de modificar sus herramientas invirtiendo más dinero y cambiando la dinámica de venta con una especie de seguro a sus piezas: si se rompían, por cualquier situación, él las reponía íntegramente, solicitando la pieza rota a cambio para intentar utilizarla. Viridiana igualmente menciona que han tenido que especializar cada vez más cada proceso en su taller para que las

¹²⁴ Marcel Mauss, *Manual de...*, 163-164.

¹²⁵ Pedro Martínez Bustamante, ...

piezas no tengan ningún “error”, ya que, por cualquier cosa, menciona, les regresan las piezas. Sin embargo, para ella y para Gabriel López, la nobleza del trabajo es fundamental para la venta, ya que está conectada con la belleza de la pieza.

De esta manera, se hacen evidentes algunas dimensiones productivas dentro del proceso que son importantes anotar para la investigación y específicamente, para entender los elementos sociales de la relación semiótica entre los sujetos comunitarios y los objetos. Dentro de la dinámica de los sujetos se expresa más ampliamente el fenómeno económico, pero es en los objetos en donde el fenómeno estético se hace más presente para el análisis, por ello me parece importante dedicarle un apartado. Así, como fenómeno estético, es importante reconocer la belleza y el juego de la creación de las artesanas y artesanos sanmartinenses.

iii. Los objetos y sus formas

Anteriormente se ha mencionado la relación entre los artesanos y artesanas lapidarias de San Martín, como sujetos con dinámicas comunitarias hacia la naturaleza. Para Bolívar Echeverría, Lévi-Strauss, Simondón y Mauss, esta relación forma parte central del análisis de ciertas reproducciones culturales y sociales que son mediadas por la técnica. Como se ha visto en este caso, la lapidaria de obsidiana.

Ahora bien, en el apartado anterior se desarrollaron las características del proceso desde la perspectiva de un fenómeno económico y entendiendo las características de organización del trabajo a través de las subjetividades y necesidades materiales de los artesanos como sujetos comunitarios. Se mencionó también la doble morfología en la que se encuentra el proceso productivo como fenómeno estético. Es en el fenómeno estético donde reconozco muchas posibilidades para ampliar el proceso semiótico de la elaboración de artesanías, principalmente porque es en éste donde se encuentran depositadas las formas que contienen símbolos específicos. Valdrá la pena mencionar la distribución de los objetos utilizados en el proceso, sumando con la propuesta de Bolívar Echeverría, se mencionarán las características “puramente operativas o materiales” así como las “coextensivas a ellas, semióticas o espirituales” que dan cuenta los objetos con los que relacionan los sujetos.

iii.i. La imaginación de los talleres: objetos prácticos y técnica

Los objetos prácticos los entiendo como aquellos

en los que la practicidad de los mismos se encuentra plenamente desarrollada, es el que incluye a todos los medios de producción, es decir, lo mismo a los instrumentos del trabajo que a las materias primas que él emplea. Son objetos cuyo valor de uso no está dirigido al consumo directo o terminal, sino a un consumo indirecto o intermedio¹²⁶

En el segundo capítulo se presentaron todos los materiales, las herramientas u objetos prácticos que son utilizados por los lapidarios y lapidarias. Se mencionaron las complicaciones para obtener la obsidiana, que amplía la cadena de circulación de materias primas para la producción debido a que cada vez es más complicado conseguirla. Sería interesante posteriormente pensar en el valor de uso de la obsidiana como materia bajo estas nuevas dinámicas de consumo.

En el caso de las herramientas también como objetos prácticos, se ha mencionado que son diseñados y hechos por los mismos artesanos que comparten estos conocimientos y adecuan las herramientas a sus necesidades concretas. Como se ha visto en el segundo capítulo, hay un proceso de sistematización del conocimiento en el que se identifican las necesidades para la elaboración de las figuras de obsidiana. Los objetos prácticos son sumamente importantes para la reproducción social como producción/consumo de objetos, ya que, “representa el flujo de los bienes producidos, como realidad que asegura la continuación del proceso o la repetición de los momentos reproductivos”¹²⁷.

¹²⁶ Bolívar Echeverría, *Definición...*, 64.

¹²⁷ *Id.*, *Valor de uso y utopía*, 169.



Imagen 34. Estaciones de taller para fletear en la imagen superior y máquina manual cortadora en la imagen inferior. Taller de la empresa Cielito Lindo, 25 de julio de 2018.

En estos objetos descansa buena parte del conocimiento sobre la técnica lapidaria. Se ha mencionado a lo largo de la investigación la importancia de la dinámica colectiva para la elaboración de estos objetos, y es que son el centro de la posibilidad de producción de los artesanos actualmente¹²⁸. En los objetos prácticos descansa la existencia y continuidad del saber-hacer lapidario, de la técnica, por la repetición de los momentos reproductivos, así

¹²⁸ “La forma más acabada del objeto social es sin duda la del instrumento. En ella, las dos tensiones que determinan toda forma objetiva –la pretensión de una forma para el sujeto y la disposición de éste a adoptarla– permanecen en estado de enfrentamiento, en un empate inestable que puede decirse de diferentes maneras en cada caso... La dinámica transformadora general que el instrumento trae consigo necesita ser completada y singularizada por el trabajo”. *Ibíd.*, 178.

como la continuación de esta práctica, “porque la formación técnica sólo es valiosa para la sociedad que la ha formado, y es la única valiosa para esa sociedad”¹²⁹.

Se encuentran las herramientas distribuidas a distintas técnicas específicas: la máquina manual para el labrado, el esmeril para fletear, la punta para labrar en el calibrado, etc. Todos estos conjuntos de técnicas son elaborados por artesanos especializados o por aquellos que realizan las piezas en su totalidad. Las distintas técnicas utilizadas son englobadas por la lapidaria:

El objeto técnico está sometido a una génesis, pero es difícil definir la génesis de cada objeto técnico, porque la individualidad de los objetos técnicos se modifica en el transcurso de la génesis; sólo se puede definir a los objetos técnicos, y de manera difícil, por su pertenencia a una especie técnica... El uso reúne estructuras y de funcionamientos heterogéneos bajo géneros y especies que extraen su significación de la relación entre ese funcionamiento y aquel otro del ser humano en acción¹³⁰

De esta manera, se puede hablar de una técnica lapidaria contemporánea que se identifica por los objetos que produce y por los que se reproduce. Los objetos prácticos con técnicas diversas, confluyen para dar sentido a un proceso que se realiza día a día en los talleres de San Martín de las Pirámides. El proceso de creación e innovación de la maquinaria no es menor, los sujetos comunitarios ponen en juego su reproducción social en los momentos en los que interactúan con su espacio de creación: el taller con las herramientas. En estos momentos son presentes formas de abstracción creativa que permiten hacerse de objetos y técnicas atomizadas para ensamblar piezas en función de un esquema de funcionamiento pensado para el otro nivel de abstracción creativo: la elaboración de la pieza final.

Podemos considerar a la imaginación técnica como definida por una sensibilidad particular a la tecnicidad de los elementos; esta sensibilidad a la tecnicidad permite el descubrimiento de los ensamblajes posibles... La compatibilidad de los elementos en el individuo técnico debe entonces ser imaginado, es decir, supuesto como construido en tanto que ensamblaje de esquemas técnicos ordenados; el individuo es un sistema estable de tecnicidades de elementos organizados en conjunto¹³¹

Así, en el proceso de un imaginar del saber-hacer, podemos identificar la primera parte de una estructura de comunicación semiótica mediante la cual, los artesanos escogen y clasifican las herramientas de su técnica para hacer posible la producción de otros objetos.

¹²⁹ Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, 110.

¹³⁰ *Ibid.*, 41.

¹³¹ *Ibid.*, 94.

Con las complejidades de la organización del trabajo en relación a las herramientas, podemos concluir en este apartado, que este proceso muestra más nítidamente la presencia de un sistema de capacidades y un sistema de necesidades del sujeto comunitario en función de la técnica. La obtención de dinero para la subsistencia está mediado por la técnica que despliegan para la elaboración de piezas en un mercado que conocen y que asegura la reproducción de su vida, por lo tanto, de la misma técnica que se los permite (hasta este momento).

iii.ii. *Los objetos artesanía y sus formas*

Los objetos de consumo tienen varias particularidades y líneas de análisis dependiendo de la sociedad o el mercado en el que se encuentren. Siguiendo lo que hasta ahora se ha desarrollado, los objetos de consumo también forman parte del proceso de reproducción social y contiene dimensiones materiales, así como simbólicas. Para el caso de la investigación y para pensar la identidad de los lapidarios teotihuacanos, propongo que, en la amplitud de las posibilidades del análisis, prestar atención a las características “coextensivas a las materiales, semióticas o espirituales”, para comprender las contradicciones del desarrollo de esta técnica expresada en las formas de los objetos que los artesanos crean.

Los elementos subjetivos mencionados en los apartados anteriores son sumamente importantes para entender la relación de los sujetos con la técnica y, sus expresiones. Gilbert Simondon, en *El modo de existencia de los objetos técnicos* se adentra en el proceso de transformación como transducción¹³², reflexionando sobre elementos más íntimos del proceso en donde, el fenómeno estético representado en estos objetos, devela el panorama cualitativo de la técnica. Para Simondon, el pensamiento técnico (que se ha descrito para el caso en el capítulo dos y el apartado anterior) y el pensamiento estético

¹³² “Los seres humanos, entre lo colectivo y lo psíquico, remontan el camino de lo preindividual a lo transindividual... en términos científicos [la transducción], designa la transformación de un tipo de señal en otro distinto... la transducción tiene algo de transmisión y otro tanto de traducción, algo de un desplazamiento en el espacio y en el tiempo y otro tanto de paso de un registro a otro; sólo que se trata de un transporte donde lo transportado resulta transformado”. Pablo Rodríguez, “Prólogo. El modo de existencia de una filosofía nueva”, en *Ibid.*, 12-13.

Existen como pareja, como resultado del desdoblamiento de un pensamiento completo primitivo, el pensamiento mágico. En cuanto al pensamiento estético, nunca pertenece a un dominio limitado o de una especie particular, sino sólo a una tendencia; es el que mantiene la función de totalidad. En este sentido, puede ser comparado con el pensamiento mágico, a condición de que se precise que no contiene, como el pensamiento mágico, una posibilidad de desdoblamiento de la técnica y religión; muy lejos de ir en el sentido del desdoblamiento, el pensamiento estético es lo que mantiene el recuerdo implícito de la unidad; dada una de las fases del desdoblamiento, llama complementaria a la otra fase; busca la totalidad del pensamiento y apunta a recomponer una unidad por medio de la relación analógica allí donde la aparición de fases podría crear el aislamiento mutuo del pensamiento en relación consigo mismo¹³³

En este sentido, podemos entender el pensamiento estético para el caso, como la decisión de las formas expresadas en las figuras de obsidiana que concreta conjuntos materiales y mágicos, o espirituales (como menciona Echeverría); inmersos en la tecnicidad. El pensamiento mágico, que se encuentra presente como el técnico, me parece que puede confluir con la práctica sensible de los artesanos: las producciones íntimas, de juego, las lúdicas, las creativas o las místicas, que están relacionadas con la reproducción social concreta:

cuando yo veo que no puedo competir con el precio y no me alcanza a como se vende el producto en ese momento, yo me pongo a observar la pirámide del sol, qué es, que las personas que han venido a la zona arqueológica se quedan fascinados y yo que soy nativo de aquí, la mirada para mí es impresionante, ese monstruo (porque es un monstruo muy grande). Y yo me puse a observarla y la preguntarme ¿cómo la hicieron? Porque está muy bien, muy bien, son medidas exactas y yo la empiezo a observar, observar y no eran minutos, a veces estaba hasta dos, tres horas observándola, así como hipnotizado. Y eso que yo veo en la pirámide se lo empiezo a meter a mi producto y empiezo a cambiar el sistema, porque antes llegaba yo con mi mochila y pues vendía cinco piezas, diez piezas, quince piezas, veinte piezas... pero no acababa yo y veía que la mochila iba llena, y me sentía yo mal, y ¿qué hacía yo? Pues agarraba y empezaba a fiar mi producto, a dejarlo prestado para poderme sentir que había yo vendido.

Para Pedro, el comenzar a reconocer la pirámide del sol, el intentar conocerla y replicarla en sus piezas, fue el momento de transformación cualitativa de su trabajo, otro momento de innovación. Es importante mencionar que las narraciones que se han encontrado, como la de Pedro, mencionan al trabajo de lapidario como un trabajo noble, cariñoso o bonito, en su caso, él deposita esas emociones en su trabajo como un valor importante para que pueda venderse el producto. Una parte fundamental de la técnica consiste en primero, visualizar la figura a realizarse, un nivel imaginativo previo a la creación, por lo que, en relación a lo que

¹³³ *Ibíd.*, 197.

menciona Pedro, existe una comunicación de un símbolo abstracto a la concreción material de la pieza. Esta relación semiótica mediada por los objetos, logra que haya una interacción sentimental durante el proceso productivo del sujeto con el objeto, lo que se desarrollará en el sentido de los objetos en el siguiente apartado.



Imagen 35. Pirámides teotihuacanas de vidrio elaboradas por Pedro Martínez, 23 de enero de 2018.

El reconocimiento del espacio físico para producir las piezas que, aunque puedan tener símbolos ajenos a los teotihuacanos, se expresan en otras formas geométricas de las piezas o explícitamente en pirámides, es un elemento importante para pensar en la relación actual con la antigua ciudad de Teotihuacan. En este sentido, existen varias experiencias estéticas representadas en las artesanías, como las siguientes piezas (imágenes 3 y 4) que realizó Pedro Martínez, las cuales no están a la venta, fueron elaboradas para él mismo, por gusto, experimentando incluso con otros materiales. Pueden apreciarse dos ejemplos de producción con un motivo de disfrute. Aquí, Pedro representa dos emociones espirituales en una estética particular teotihuacana.

En la imagen 36, vemos representada la imagen de Jesucristo a través de una estética particular producto del material de obsidiana y la técnica de calibrado de las artesanías lapidarias. En el caso de la imagen 37, el artesano menciona que en un viaje que realizó, se encontró estas piedras a la orilla de la carretera. Las recogió y decidió utilizarlas para practicar figuras que le gustaran en ese material. El resultado es el siguiente, en el que se aprecian

ídolos característicos de la región de manera general, pero con detalles comunes más exaltados en el caso del primero y más abstractos, en el caso del segundo.



Imagen 36. Collar con la imagen de Jesucristo calibrado en base de obsidiana. Pedro Martínez, 23 de enero de 2018.



Imagen 37. Ídolos no convencionales con base de piedra. Pedro Martínez, 23 de enero de 2018.

“Para mí es un juego, tiene sus riesgos, pero es como jugar”¹³⁴, menciona Pedro Martínez sobre el trabajo artesano.

En la imagen 38 se muestra una pieza original de un artesano que trabaja para el taller de la empresa Cielito Lindo. No se dio a conocer su nombre, pero se explicó que el artesano realizó la pieza en su tiempo de trabajo. Se trata de un hombre teotihuacano arrodillado, cargando diversos ídolos con penachos de plumas de aves y, hasta la punta, una pequeña máscara de una deidad. La pieza se puede desmontar en tres partes y en conjunto mide un metro y medio. No se conoce cómo funciona la mercantilización con el artesano ya que no se dio acceso a los datos para la entrevista, sin embargo, el precio de la pieza rebasa los 50 mil pesos. En esta pieza vemos un ejercicio creativo intermedio, se mantiene en un momento de libertad estética, de decisión de las figuras, sin embargo, reproduce formas más cercanas a una estética de la mexicanidad, como la mencionada en el primer capítulo.



Imagen 38. Pieza calibrada de obsidiana de tres partes. Tienda de Cielito Lindo. Artesano desconocido, 25 de julio de 2018.

¹³⁴ Pedro Martínez Bustamente...

Existen estas otras piezas, que son las predominantes, como las presentadas en el apartado de circulación, que, como la anterior, tienen una importante carga en la selección del material y la técnica, pero que respecto a la forma siguen estéticas impuestas por el consumo turístico, siendo mayor este tipo de producción que el anterior. En este sentido, podemos observar algunas formas comprendidas en algunas de estas dimensiones que son reproducidas en todos los talleres. Gabriel López estima que en la región se producen 500 modelos distintos. Se mencionaron anteriormente las pirámides, los ídolos, los pisapapeles, las máscaras, los huevos, las flechas y otros; también se mencionó que, para los artesanos, la reproducción de las formas constituía un proceso colectivo de comunicación y que cada pieza, aunque fuera una copia, tenía un motivo sentimental particular. Sin embargo, algo que me parece importante anotar, es la relación particular del consumo → producción que modifica al segundo bajo las expectativas del primero.

Aquí algunos ejemplos de la estética de la mexicanidad representada en las artesanías como los mostrados en el apartado de circulación:



Imagen 39. Ídolos teotihuacanos del sol y de la luna. Artesanía decorada con venturinas. Taller de Viridiana López, 25 de julio de 2018.



Imagen 40. Réplica pequeña de cabeza olmeca encontrada en Veracruz. Calibrada con base en obsidiana dorada. Tienda Cielito Lindo, 25 de julio de 2018.

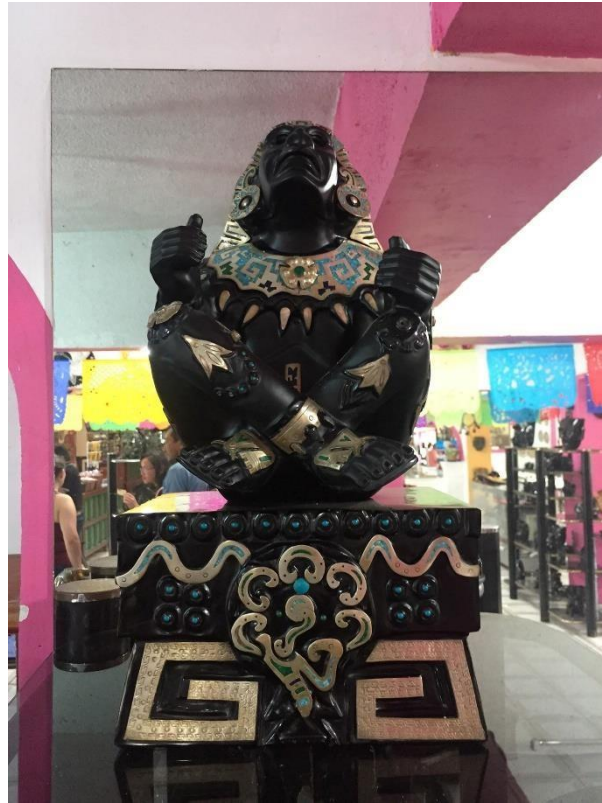


Imagen 41. Escultura de deidad mexicana Xochipilli. Calibrada con base de obsidiana negra, incrustaciones de oro y venturinas. Tienda Cielito Lindo, 25 de julio de 2018.



Imagen 42. Escultura de la figura central del calendario maya. Calibrada con base de obsidiana negra. Tienda Cielito Lindo, 25 de julio de 2018.



Imagen 43. Pirámides de Chichen Itzá y Teotihuacan con bases similares. Artesanía básica con base de vidrio. Taller de Pedro Martínez, 23 de enero de 2018.



Imagen 44. Figura animal de cocodrilo. Artesanía con base de obsidiana dorada. Taller de Pedro Martínez, 23 de enero de 2018.

En la imagen 39 se representan los ídolos, que son unas de las figuras más consumidas en la zona arqueológica de Teotihuacan por representar a sujetos de poder teotihuacanos, así como al sol y la luna relacionados con las dos pirámides más altas. En la imagen 43 se representa una figura de un cocodrilo que también forma parte de algunas piezas solicitadas en las tiendas como representaciones de diversos animales en base de obsidiana. La imagen 44 representa aquellos objetos que generalmente son reproducidos en grandes cantidades para ser comercializados en otras zonas turísticas o tiendas de artesanías mexicanas. Las imágenes 40, 41 y 42 son más características porque representan a figuras icónicas de diversas culturas

precolombinas que se encuentran en otras zonas arqueológicas, pero que se pueden adquirir igualmente en Teotihuacan en las tiendas de artesanías que contienen un enorme mercado de figuras mexicanas. Los artesanos entrevistados aseguraron que en muchas ocasiones realizan este tipo de figuras a petición de los turistas o de las tiendas que les solicitan. Tienen que investigar las imágenes u observar otras artesanías para realizarlas.

Esta es una de las prácticas más socializadas en la producción de artesanías, que reflejan formas diversas que generalmente no están relacionadas a la historia concreta de los artesanos teotihuacanos, pero que permiten continuar con la reproducción social. Observando las formas y las ambigüedades estéticas de las representaciones, me pregunto entonces ¿cuál es la identidad o identidades que reflejan los objetos artesanías de San Martín de las Pirámides?

iv. La ambivalencia de la identidad lapidaria sanmartinense

Por lo que se ha visto, esta artesanía se mueve en dos planos distintos que se relacionan con el primero y segundo capítulos: las representaciones nacionales en las estéticas locales como parte de un proyecto ideológico y las dinámicas locales de la técnica lapidaria teotihuacana.

Así, en estas dos dimensiones, me parece interesante analizar la relación semiótica de la producción como identidad evanescente, caracterizada por una ambivalencia. Para los objetivos de la investigación, estas perspectivas de construcción del análisis pueden ayudar a dar un sentido a la artesanía sanmartinense como un objeto cultural tan importante para la comunidad. Menciona Bolívar Echeverría que “concentrar la atención en la consistencia comunicativa o semiótica del proceso de vida del ser humano es, sin duda, la mejor manera de circunscribir el ámbito adecuado para la definición de la cultura”¹³⁵. Las características cualitativas y cuantitativas del proceso pueden dar sentido a un análisis de una parte de la cultura Teotihuacana actual, la de los lapidarios.

¹³⁵ Bolívar Echeverría, *La definición...*, 68.

Las ambigüedades encontradas en las formas y la historia de este trabajo en la zona, con relación a la identidad lapidaria o artesana, pueden entenderse como parte de una identidad evanescente, la cual, practica la ambivalencia:

Es y no es. Si existe, tiene que existir bajo el modo de la evanescencia de condensarse que es a un tiempo esfumarse, de un concentrarse que es difuminarse; de aquello que al perderse se gana o al ganar se pierde. La identidad sólo ha sido verdaderamente tal o ha existido plenamente cuando se ha puesto en peligro a sí misma entregándose entera en el diálogo con las otras identidades; cuando, al invadir a otra, se ha dejado transformar por ella o cuando, al ser invadida, ha intentado transformar la invasora. Su mejor manera de protegerse ha sido justamente el arriesgarse¹³⁶

En este caso, esa ambivalencia se encuentra en la doble lectura que enuncié en el primer capítulo: como objetos de identidad local viva y como objetos de reproducción de estéticas hegemónicas del pasado. En el primer caso, me parece que a lo largo de la investigación se ha hecho evidente que, en el proceso de producción, no existe una identidad representada en una forma específica que identifique no sólo a los artesanos, sino a la comunidad territorial en la que viven. Sin embargo, es en la técnica, en la lapidaria de obsidiana, donde se encuentra el motivo de identificación. Son los objetos prácticos: los materiales, las herramientas y los talleres, los que posibilitan el trabajo en un tipo de material específico, la obsidiana, que presenta tipos de trazos, de fleteos o de calibrados característicos de la estética teotihuacana. Los ídolos, aunque no forman parte de un proceso de creación individual, representan una forma específica¹³⁷ de representar con los cortes de los esmeriles que no se encuentra en otras artesanías. Estas tienen depositados sentimientos por parte de los artesanos que les consideran elementos de valor que posibilitan su venta, y también tienen una dinámica colectiva en torno a la reproducción de esta técnica. Es la característica semiótica que se presenta en las artesanías: la abstracción de un símbolo para ser representada posteriormente de una forma específica que identifica a la lapidaria, no es el mismo símbolo que el artesano vio, sino su representación de éste que comunica a través de su conocimiento técnico.

¹³⁶ *Id.*, “La identidad evanescente”, 5.

¹³⁷ “El mundo de un sujeto cuya identidad está siempre en proceso de reconstituirse y para el cual la “armonización” perseguida por su sistema de necesidades/capacidades está siempre en cuestión. El hecho que en las cosas lo más importante para él sea la forma de las mismas, pone en evidencia que en el proceso de la reproducción humana, lo esencial es el juego de la identidad”, *Id.*, *La definición...*, 60.

Estas artesanías, en especial las realizadas con obsidiana, caracterizan a la zona de Teotihuacan y, dentro de ella, el municipio de San Martín. Sin embargo, siguiendo la idea de la identidad evanescente, también se ha demostrado en la investigación que muchas veces estas prácticas se ven en juego o incluso condicionadas por una demanda de consumo anclada en la idealización de una homogeneidad de la identidad nacional. El impulso ideológico que las instituciones gubernamentales y los mercados turísticos han tenido en la zona han hecho que la dinámica de consumo/producción se verticalice, provocando –como se ha mencionado– que la relación sea una manera de consumo → producción, donde los artesanos deben modificar sus formas en esta función.

El discurso de la identidad nacional tiene un recorrido histórico claro en el que se ha encargado de homogeneizar culturas a través de la folclorización y, el caso de los mercados en zonas arqueológicas, son espacios estratégicos para la articulación de formas de consumo que permiten el desarrollo del dispositivo turístico. Echeverría advierte sobre este discurso folclorizador lo siguiente:

Lo característico de este discurso espontáneo sobre lo social es que echa mano de un dispositivo especial de tipificación y homologación para trabajar con él sobre las peculiaridades naturales de las innumerables figuras concretas de lo humano que coinciden necesariamente en el mercado mercantil. Se trata de un dispositivo que es capaz de reducir las formas de comportamiento más contrapuestas e incompatibles entre sí de las distintas comunidades en el trabajo y el disfrute a un denominador común que las convierte inmediatamente en simples versiones opuestas pero no excluyentes de lo mismo: “lo humano en general”¹³⁸

De esta manera, como se puede encontrar una cabeza olmeca junto a un calendario maya, una estatua de Popocatépetl e Iztaccíhuatl, una Virgen de Guadalupe, una máscara y una pirámide teotihuacana en el mismo espacio y hechos por la misma persona; se hace evidente esta manera característica del discurso como dispositivo que puede reducir las características de cada cultura a una general y abstracta, en este caso, la mexicana.

Así, vemos que el mercado demanda a los artesanos continuar con una estética folclorizada de lo teotihuacano y lo mexicano. Los niveles de producción y la escasez en la que muchos viven, no permiten largos periodos de tiempo que posibiliten más momentos de creatividad e innovación, lo que reduce las posibilidades de transformación de su propia

¹³⁸ *Id.*, “La identidad...”, 8.

socialidad. El imaginario de la estética nacional de consumo fuerza constantemente a la permanencia de ciertas formas que, aunque varíen, se inscriben en la misma lógica de reproducir la estética del “indio de piedra”, la representación del pasado precolombino como la única expresión estética de las comunidades indígenas o rurales vivas en México.

Sin embargo, en este panorama hay algunos destellos en donde los artesanos y artesanas han logrado, individual y colectivamente, llevar procesos de innovación que transforman la manera en la que se hace el trabajo o las formas mismas. Algunos continúan bajo una misma línea de producción y otros pueden ir virando hacia invertir la relación consumo → producción haciendo más bellos o atractivos los productos, así como modificando los precios o las formas de venta. Me parece importante no perder de vista que las dinámicas comunitarias alrededor de la técnica son constantes y se mantienen en transformación lenta al interior de la comunidad lapidaria, es por ello que se puede inscribir en esta ambivalencia, en este constante riesgo al estar en dos planos de consumo y producción que se entraman.

Así, la ambivalencia en la que se encuentra la producción de artesanía teotihuacana, - como otros procesos latinoamericanos- se ve inmersa en el mestizaje cultural¹³⁹ y se expresa como una forma de identidad evanescente, poniendo en riesgo las dinámicas de producción sociales entre los discursos nacionales folclorizadores, a la vez que participa de la modificación del mismo. Los resultados, en este caso estudiado, presentan un panorama en que la técnica lapidaria y sus formas han logrado moverse en esta ambivalencia reconociendo las modificaciones que el consumo le obligan, pero también manteniendo y transformando dinámicas comunitarias de producción que condicionan materialmente el consumo.

Retomando lo dicho en este último capítulo, se pueden concluir los siguientes puntos:

- Las artesanías son los bienes culturales más representativos del turismo patrimonial como circuito mercantil en la región de Teotihuacan.

¹³⁹ “La idea del mestizaje cultural como una fusión de identidades culturales, como una interpretación de substancias históricas ya constituidas, no puede hacer otra cosa que dejar fuera de su consideración justamente el núcleo de la cuestión, es decir, la problematización del hecho mismo de la constitución o conformación de esas sustancias o identidades, y del proceso de mestizaje como el lugar o el momento de tal constitución”. *Ibíd.*, 15.

- La elaboración de éstas, a través de la técnica lapidaria, adquiere dimensiones estéticas y económicas que reflejan la semiosis del proceso.
- Se ubica a la innovación individual y colectiva como el momento cualitativo de transformación de códigos identitarios en la comunidad identitaria en su nivel estético.
- En su nivel económico, la innovación del objeto artesanía o del objeto práctico, así como su reproducción, abre la posibilidad de intervenir en la relación jerárquica de consumo → producción. De esta manera, se expresa la politicidad del proceso al intervenir en la negociación del valor y reproducción de los objetos.
- Por otro lado, es importante apuntar que, es a través de instituciones gubernamentales y mercados turísticos que se extienden las dinámicas del dispositivo turístico. Una de sus expresiones es, como se muestra en esta investigación, el acrecentamiento de la subsunción de la producción por el consumo. Esto ha modificado la dinámica comunitaria artesanal en todos sus niveles.
- Es en este panorama de ambivalencias y contradicciones en donde se entrama la evanescencia de la identidad lapidaria y su reproducción cultural material.
- La investigación se enfoca en un proceso muy concreto, sin embargo, éste ha abierto senderos de reflexión muy sugerentes para analizar las condiciones que el turismo establece en territorios con dinámicas comunitarias.

CONCLUSIONES

*No sorprende
que el río se vaya,
sorprende que permanezca*

Carmen Leñero, “Cinco haikús”.

Analizar un proceso de producción local ha significado, a lo largo de la investigación, pensar en distintas escalas analíticas para articular un sentido más amplio sin perder de vista la intensidad del momento comunicativo concreto. Durante este proceso he intentado evitar que el análisis caiga, por un lado, en una actitud extractivista que sólo entiende la validez del proceso en función a un mercado regional y, por otro, en una romantización del proceso en sí, de los artesanos o artesanas.

Es por ello que, para cerrar esta investigación, me dispongo a presentar algunas conclusiones y reflexiones finales para cumplir con los objetivos de ésta, así como para entender y abrir la discusión que he dado en torno a las distintas aristas locales, nacionales y regionales que el análisis de la lapidaria sanmartinense ofrece para pensar los mercados turísticos. Igualmente, estas conclusiones giran en torno al reconocimiento de la perspectiva regional y la propuesta interdisciplinaria que adquirí a lo largo de mi formación en Estudios Latinoamericanos para poder analizar las extensas y profundas redes de procesos locales.

El objetivo principal de la investigación era analizar si había y cuáles eran los símbolos identitarios representados en las artesanías de obsidiana de San Martín. Para el último capítulo, propuse recorrer el proceso semiótico de producción a través de dos niveles metodológicos: en el primero, siguiendo a Mauss, partí de comprender a la técnica lapidaria en una doble morfología social, la estética y la económica; en el segundo, con la perspectiva analítica de Bolívar Echeverría, se ampliaron las características “coextensivas a las materiales, semióticas o espirituales” del proceso productivo. En conjunto, estos dos niveles me llevan a pensar en las posibilidades de la identidad evanescente de los lapidarios, de una identidad puesta en movimiento que se traslada en el entramado del mercado turístico y que, a su vez, me ha llevado a reflexionar sobre los procesos vernáculos.

Así, expongo por último algunas consideraciones sobre las características estéticas y económicas de la lapidaria.

Consideraciones finales sobre la producción y el juego

El sentido estético de la artesanía se presenta a lo largo de las narraciones en momentos de abstracción creativa. Hay elementos estéticos que existen en función de las técnicas atomizadas que se articulan para elaborar una pieza, los artesanos coinciden en que el saber-hacer tiene algo de “informal”, de juego y que requiere de la disciplina de cada quien para que se lleve a cabo. Hay una especie de creación festiva como la identificada por Bolívar Echeverría en el arte impresionista. En su texto *De la academia a la Bohemia y más allá* propone entender el proceso de abstracción estética como una mimesis de algo del mundo. Se representa algo que existe en la realidad para abstraerlo y representarlo.

El resultado de la actividad artística –la “obra de arte”- induce o al menos propicia la experiencia de un mundo que se ha transfigurado ya durante la fiesta; prepara la repetición de esa experiencia extática con la que ésta repitió a su vez aquel tránsito primero que lleva a lo humano a autoafirmarse concretamente en esa diferenciación respecto a “lo otro”, a inventarse un código y al mismo tiempo una subcodificación identificadora para la innervación semiótica del comportamiento específicamente humano.¹⁴⁰

En la investigación se hizo evidente que había un momento técnico concreto de transformación de las materias primas para cumplir con una función específica: producir un objeto artesanía para el consumo turístico. Sin embargo, este momento técnico no es único, ya que uno de los valores principales de esta producción son los símbolos que se materializan y que identifican a la artesanía, tanto en el mercado como para los mismos artesanos. Ubico este momento como la autoafirmación concreta que diferencia a los artesanos de San Martín respecto a “lo otro”, ya que quienes crean las piezas, crean también códigos que les identifican respecto a otras artesanías, ya sea por las evidencias de las técnicas (el tipo de corte o pulido), así como de ciertos elementos estéticos que, como se ha mostrado en la investigación, tienen distintas relaciones socio-históricas con la comunidad de lapidarios.

¹⁴⁰ Bolívar Echeverría, *De la academia a la Bohemia y más allá*, 14.

Hay, entonces, una forma de abstracción colectiva mediada por estos dos momentos técnicos que permiten el acceso de cada sujeto a la construcción común de una forma de hacer. El juego de la creación complejiza el análisis de este tipo de producciones, ya que su motivo general no es sólo el de la transformación de la naturaleza, se encuentra aquí lo que Walter Benjamin ubica como segunda técnica:

El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza. En otras palabras, hay que buscarlo en el juego. Seriedad y juego, rigor y desentendimiento aparecen entrelazados entre sí en toda obra de arte, aunque en proporciones sumamente cambiantes. Con ello está dicho que el arte se conecta lo mismo con la segunda técnica que con la primera. De todos modos es preciso observar aquí que es muy discutible caracterizar la finalidad de la segunda técnica como el “dominio sobre la naturaleza”; sólo la caracteriza si se la considera desde el punto de vista de la primera técnica¹⁴¹

Como se mencionó, hay un diálogo colectivo constante debido a la transmisión de la transformación del saber-hacer o de las piezas como una forma de innovación como el momento paradigmático en que un artesano o un grupo repite una experiencia (ya sea de la comunidad, del paisaje o de la demanda turística) y transforma el grupo de objetos artesanías al socializarlo.

Este proceso de transformación o innovación en su sentido estético, se encuentra relacionado con la transformación de la primera técnica, como ocurrió al incorporar nuevos instrumentos o materiales para hacer posible las figuras calibradas, así como se reproducen estas nuevas formas se creación, como las pirámides que realizó Pedro y que, asegura, empezaron a replicar los demás. Aunque él reconozca que lo hizo, sabe que no puede darse la autoría de la pieza, porque la estética circula entre la comunidad y para su reproducción requiere la adaptación de los instrumentos en otros talleres.

Se puede concluir, entonces, que hay un sistema de abstracción posible a través de las técnicas. Hay una identidad que circula en la semiosis de la lapidaria, estas piezas distinguen a un tipo específico de saber-hacer que se diferencia por su estética, así como por su historia y su organización concreta. El juego o la segunda técnica, han dado a esta investigación los elementos para reflexionar sobre los planos de representación en los que se mueve este tipo

¹⁴¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 56.

de artesanía: los símbolos nacionales como parte de un proyecto ideológico/turístico y las formas locales de mimetizar esas experiencias concretas.

Consideraciones finales sobre el saber-hacer

Durante el análisis de la economía lapidaria se han hecho evidentes varias escalas de análisis para entender la organización y el impacto de este proceso de manera local, así como regional. Uno de los elementos, ha sido la forma en la que los artesanos y artesanas toman decisiones colectivas sobre esta economía. Para concluir sobre esta dimensión, me parece importante alejarse de la “falacia económica”¹⁴² para reconocer otras condicionantes de la producción que permiten pensar las maneras en la que la identidad se mueve ambivalentemente en la negociación consumo → producción.

Para ello, retomo la idea de la economía substantiva de Mark Polanyi para pensar en las elecciones de carácter económico que no están mediadas por el dinero o por una dimensión de escasez como la economía formal¹⁴³, sino que se ven intervenidas por las tradiciones, las condiciones materiales o la jerarquización del acceso al saber-hacer, que se encuentran en relación con la segunda técnica. En este sentido, habrá que terminar de apuntar las condiciones económicas substantivas del proceso que se encuentra en las constantes elecciones que hacen los artesanos de manera colectiva en dos niveles que se han hecho presentes en la investigación: 1) al exterior, en la dinámica productiva y de consumo; y 2) al interior de la comunidad, al establecer relaciones jerarquizadas del trabajo o mecanismos de autorregulación.

En primer lugar, vale la pena pensar en la utilidad particular que las artesanías de obsidiana tienen para las redes de personas que reproducen su vida a través de la

¹⁴² “la falacia económica, como nosotros la llamamos, consiste en una tendencia a identificar la economía humana con su forma de mercado”. Mark Polanyi, *El sustento del hombre*, 77.

¹⁴³ “El primer significado, el formal, surge del carácter lógico de la relación medios-fines, como cuando usamos ‘economizar’ (en su acepción de ahorrar) o ‘económico’ (barato); de ahí procede la definición del término económico en términos de escasez. El segundo significado, el substantivo, señala el hecho fundamental de que los seres humanos, como cualquier otro ser viviente, no pueden subsistir sin un entorno físico que les sustente; éste es el origen de la definición substantiva de lo económico. Ambos significados, el formal y el substantivo, no tienen nada en común”. *Ibid.*, 75.

comercialización de estos objetos. Mediante las entrevistas, la observación y con la lectura de la investigación de Juan Flores Gutiérrez, se hace evidente que el uso cotidiano del objeto artesanía no está destinado directamente a cumplir las necesidades materiales de aquellos que lo producen. La mayor parte de la producción está destinada al mercado turístico, a excepción de los casos de creación lúdica e individual que los artesanos y artesanas realizan para guardarlos o concursar en competencias municipales de elaboración de piezas. Estos casos no son cualitativamente menores, ya que, como se mencionó anteriormente, son momentos cruciales para la innovación y la transformación de la producción.

En general, como se ha visto a lo largo de la investigación, el sentido de la producción está actualmente en función del mercado turístico. En los objetos prácticos, como expresiones técnicas, se hacen presentes las dinámicas comunes de los artesanos que, a su vez, posibilitan la reproducción económica de su vida:

el medio de producción o el campo instrumental se caracteriza por el hecho de que su utilidad técnica (llamemos así a esa utilidad mediata destinada al proceso de producción y no de consumo) consiste en la producción no de un objeto particular sino de todo un género o una clase de objetos satisfactores de necesidades.¹⁴⁴

Así, encuentro que el objeto artesanía tiene una finalidad principalmente de comercialización, a diferencia de los objetos prácticos que permiten la reproducción de la dinámica en sí, pero ambos están en relación constante por sus sentidos identitarios. Existe una constante negociación entre con el consumidor, el revendedor y el productor que condiciona a este último, sin embargo, se hacen evidentes formas de autorregulación económica que se expresa en el común a través de elecciones¹⁴⁵ concretas frente a las condiciones del consumo, como menciona Pedro Martínez:

Todos los talleres tenemos diferentes tipos de compradores por el tipo de producto que hacemos, la mayoría hacemos diferentes, aunque tratamos de copiarlos, pero cada quien ya tiene una línea. Yo le llamo línea que es algo que siempre estás haciendo, haciendo, constantemente. Muy pocas veces sales de esa línea para hacer otra cosa diferente. Yo en mi caso, el comprador principal es el turista nacional, porque mi producto es para turista nacional. Muy raro es el extranjero que lo compra¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, 65.

¹⁴⁵ “para elegir tienen que darse dos condiciones adicionales: varios usos de los medios, puesto que acaso no habría qué elegir; y varios fines jerarquizados, o si no, no habría razones para elegir”. Mark Polanyi, *El sustento del hombre*, 84.

¹⁴⁶ Pedro Martínez Bustamante...

A lo largo de la investigación se hicieron evidentes dos formas de autorregulación económica: la primera, presente en la circulación, tiene que ver con la decisión sobre el precio de las piezas. Artesanías producidas en serie como los ídolos, tienen una variación de precio estandarizada por los productores y los revendedores, dicha variación queda comprometida por la calidad de la pieza, ya sea por el material utilizado o por la composición estética del mismo. La segunda, tiene un sentido más organizativo, como se mencionó en el tercer capítulo, es cada vez más frecuente que muchos artesanos y artesanas decidan dejar de transmitir el conocimiento lapidario a sus hijos. En una economía substantiva como lo es la de los artesanos, no se hizo presente en la investigación una falta de productores en función a la demanda, la mayor producción se ubica en temporadas vacacionales que duran por mucho, dos meses (de junio a agosto, por ejemplo) y como mencionaron los artesanos, el resto del año hay un trabajo constante que equilibra el impacto de las temporadas bajas. Para la organización económica de los artesanos y artesanas, no sólo deja de ser necesaria la participación de más personas, sino que puede ser contraproducente para la distribución económica de la comunidad. Igualmente, hay que considerar la importancia de las posibilidades de movilidad social que el trabajo ha abierto para varias familias que tienen mayor acceso a educación media-superior o a trabajos con mayor remuneración que forman parte también de la distribución.

Como estas características de la economía de subsistencia, es importante notar las aristas de jerarquización del saber-hacer que organizan dicha distribución. Me refiero, a las relaciones de poder que se mantienen al interior de los talleres. Aunque se mencionó en el tercer capítulo que la participación de mujeres lapidarias no genera una fuerte transgresión, a través de la investigación puedo concluir algunas consideraciones sobre el papel de los infantes y, más ampliamente, las mujeres.

Pensando en los objetos prácticos que han sido diseñados principalmente por varones- en donde se mantienen fuertes códigos identitarios (las formas de la técnica, de los objetos y de la sociabilidad), así como potencialidades de transformación colectiva- me parece fundamental retomar las claves de la antropología feminista de los instrumentos, ya que estos objetos no son pensados en función de las necesidades, los tiempos y los cuerpos de las mujeres e infantes, como lo expresa Viridiana al hablar del “miedo” de acercarse a varias

herramientas. De esta manera, el acceso al saberhacer es limitado para las mujeres y los infantes en tanto que es producido y transformado por varones adultos, existe entonces una división sexual y etaria de la lapidaria. Se ha hecho evidente la importancia de las herramientas para la reproducción de la identidad lapidaria, por lo que es importante mencionar la existencia de una diferenciación por sexo de los instrumentos.

La división del trabajo no es neutra, sino que orientada y asimétrica, aún en las sociedades llamadas “igualitarias”, que no se trata de una relación de reciprocidad o complementariedad sino de dominio; que tal dominio se concretiza a través de elementos objetivos claros y definibles, y que se pueden encontrar constantes generales y si se puede decir, materiales, de la división de las tareas que expresan las relaciones de clase entre los dos sexos, aún antes de las definiciones ideológicas que acompañan las tareas mismas (como por ejemplo, la valorización de las actividades masculinas)¹⁴⁷.

Sin embargo, formas de reproducción de la vida de lapidarios como el trabajo doméstico, la participación en fases de producción o la comercialización que realizan mujeres e infantes, es parte fundamental de la continuación de la lapidaria. En este saber-hacer existe un trabajo fantasma¹⁴⁸, no remunerado que aporta tiempo, labor y esfuerzo generalmente realizado por mujeres. Aunque los objetivos y la extensión de esta investigación no sean suficientes, es importante reconocer y ahondar en este tipo de dinámicas por su valor a la reproducción del saber-hacer artesanal en América Latina, así como la consecuencia individualizante¹⁴⁹ de su invisibilización.

Los textos utilizados para esta investigación han abierto múltiples caminos analíticos, sin embargo, desde la lectura situada en el caso me pareció que en las múltiples teorías de producción había un sesgo bastante importante sobre el género de los sujetos que producen. Las aportaciones teóricas de Paola Tabet fueron sumamente importantes para ampliar la reflexión del proceso, pero la investigación hizo evidente también que analizar más a profundidad la técnica y la reproducción social sin considerar las jerarquías de género y etarias, no permiten reconocer las dimensiones de la socialidad y de los objetos.

¹⁴⁷ Paola Tabet, “Las manos, los instrumentos y las armas”, 63.

¹⁴⁸ Entiendo trabajo fantasma como “el trabajo no remunerado del consumidor que proporciona a una mercancía un valor agregado necesario para hacerla útil a la unidad consumidora misma [...] Agregar valor a lo que el salario producía, y esto de forma no retribuida, se convirtió en el trabajo de las mujeres” Ivan Illich, *Género vernáculo*, 218, 223.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 221.

Igualmente, tengo en consideración la falta de profundidad en ciertos temas, así como en lecturas que no son incluidas en este texto. Esto sólo revela que el tema puede ser ampliado aún más en futuras investigaciones sobre la región en torno al dispositivo turístico, la disputa de conocimientos países con historias coloniales, la organización del trabajo comunitario, la valorización de la cultura en el neoliberalismo y otros.

Me parece que esta investigación ha permitido de manera personal, explorar metodológicamente la experiencia comunicativa de un proceso artesanal en clave latinoamericana que se complejiza con distintos entramados históricos. También, reconocer y contribuir al registro de una historia presente que, como muchas otras, se nombra únicamente en relación a procesos comerciales o políticos coyunturales. En este caso, puedo afirmar que existe una semiótica de la identidad lapidaria de San Martín de las Pirámides que se encuentra en una ambivalente relación con los elementos institucionales, mercantiles, sociales y simbólicos del dispositivo turístico.

El ejercicio político de autoafirmación de los lapidarios y lapidarias sobre la reproducción del saber-hacer, da cuenta de algunas formas y claves analíticas para pensar en las técnicas vernáculas, en especial las artesanías que, desde los años setenta, se han modificado considerablemente en América Latina. Así también, rescato el ejercicio del análisis de relaciones socio-históricas concretas para dar cuenta de las características de los dispositivos turísticos, pero principalmente, para reconocer las formas identitarias de los artesanos y artesanas sanmartinenses con lo que ellas aportan para continuar pensando en las complejidades de la región.

El caso presentado en esta investigación se inscribe en un proceso turístico que está presente como dispositivo en otros territorios latinoamericanos y que, se entiende en sus particularidades, como parte de esta región. Como mencioné al iniciar este texto, vale la pena retomar investigaciones de los Estudios Latinoamericanos en la actualidad que, desde los casos concretos analizan la materialidad de las contradicciones de nuestras sociedades. Esta investigación pretende insertarse en esta discusión y aportar en este ejercicio a la ampliación de las posibilidades analíticas de nuestra disciplina.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica*, año 26, núm. 73, pp. 249-264
[En línea]:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018701732011000200010&lng=es&tlng=es [Consulta: 14 de octubre, 2018].
- ÁLVAREZ PALMA, Ana María, Cassiano, Giafranco, “Terapéutica a través de la obsidiana”.
Dimensión Antropológica, año 16, vol. 45 (enero-abril), pp. 100-129.
- BARNES, Barry, *Scientific knowledge: a sociological analysis*. University of Chicago Press,
Chicago, 1996.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca,
México, 2003.
- BOURDIEU, Pierre, “La casa o el mundo dado vuelta”, en *El sentido práctico*. Siglo XXI,
Buenos Aires, 2007, pp. 419-439.
- CALDERÓN MÓLGORA, Marco A., “Historias rurales y construcción de estado social, México
y Estados Unidos”. [En línea]:
http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v11/docs/area_12/0244.pdf
[Consulta: 15 de mayo, 2018].
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago, “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la
‘invención del otro’”, en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber:
eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*.
CLACSO/Unesco, Buenos Aires, 1993, pp. 145-162.
- DE LA PEÑA, Guillermo, “Nacionales y extranjeros en la historia de la antropología mexicana”
en Mechthild Rutsch (comp.), *La historia de la antropología en México*.
Universidad Iberoamericana/INI/Plaza y Valdés, México, 1996, pp. 41-82.
- DÍAZ-ANDREU, Margarita, “Turismo y arqueología. Una mirada histórica a una relación
silenciada”. *Anales de Antropología*, 48, vol. II, 2014, pp. 9-39.

ECHEVERRÍA, Bolívar, “La identidad evanescente”. [En línea]: <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/im4laidentidadevanecente.pdf> [Consulta: 16 de diciembre, 2018].

_____, *Definición de la cultura*. Fondo de Cultura Económica, México, 2013.

_____, *El discurso crítico de Marx*. Fondo de Cultura Económica, México, 2017.

_____, *Valor de uso y utopía*. Siglo XXI, Estado de México, 2017.

FLORES GUTIÉRREZ, Juan, “Actores, redes socioeconómicas y cadenas productivas en la industria artesanal de la obsidiana en San Martín de las Pirámides y Teotihuacán de Arista, Estado de México”. Tesina de Licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.

FREITAG, Vanessa, “Memorias del Oficio Artesanal: un estudio con tres familias de artesanos de Tonalá, Jalisco”. Tesis de Doctorado, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores, 2012.

FUNARI, Pedro, Manzato, Fabiana, Prado Alfonso, Louis, “El turismo y la arqueología en Brasil: una mirada posmoderna”, en Alexander Herrera Wassilowsky (comp.), *Arqueología y desarrollo en América del Sur*. IEP, Perú, pp. 37-56.

GALINDO SANDOVAL, Alejandro, “China sobre obsidiana hidalguense”, en *Independiente de Hidalgo*. Sección Cultura, 15 de enero, 2014.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen, México, 1982.

GONZÁLEZ, Sarai, “La artesanía mexicana, detonante del turismo cultural”, en *El Financiero*, 7 de abril, 2017.

GUERRERO, Francisco Javier, “El desencuentro del marxismo y la antropología en México, 1970-1990”, en Mechthild Rutsch (comp.), *La historia de la antropología en México*. Universidad Iberoamericana/INI/Plaza y Valdés, México, 1996, pp. 117-131.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Rodrigo, Oliveros Espinosa, Rodolfo, “Hacia una modernidad no capitalista. El potencial emancipatorio de las sociedades vernáculas”, en Daniel

- Inclán, Lucía Linsalata y Margara Millán (coords.), *Modernidades alternativas*. Lirio, Ciudad de México, 2017, pp. 61-78.
- HERRERA WASSILOWSKY, Alexander, “Turismo patrimonial, identidad y desarrollo en el Perú”. *Indiana*, núm. 34, vol. I, 2017, pp. 199-230.
- ILLICH, Ivan, “El género vernáculo”, en *Obras reunidas. Volúmen II*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pp. 181-337.
- KORSBAEK, Leif, Rentería, Miguel Ángel, “El indigenismo en México: antecedentes y actualidad”. *Ra Ximhai*, (enero-abril), 2007, pp. 195-224.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008.
- LÓPEZ AGUILAR, Fernando, Nieto Calleja, Rosalba, Cobeantransue, Robert, “La producción prehispánica de obsidiana en el sur de Hidalgo”. Ponencia presentada en la XV Mesa Redonda, Sociedad Mexicana de Antropología, Saltillo, 1979.
- MARX, Karl, *El capital, Tomo I, Vol. 1*. Siglo XXI, México, 2017.
- MAUSS, Marcel, *Manual de Etnografía*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2006.
- NAVARRO-HOYOS, Silvana. “La artesanía como industria cultural: desafíos y oportunidades”. [En línea]: <http://fes-sociologia.com/files/congress/12/papers/3519.pdf> [Consluta: 13 de mayo, 2018].
- NIDING, Marina, Andueza, Julieta *et al.*, “Los obstáculos epistemológicos del turismo como dominio del saber”. *APORTES y Transferencias*, vol. 1, 2011, pp. 13-38.
- NIELSEN, Axel, Calcina, Justino, Quispe, Bernardino, “Arqueología, turismo y comunidades originarias: una experiencia en Nor López (Potosí, Bolivia)”. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, vol. 35, núm. 2, 2003, pp. 369-377.
- NOVELO, Victoria, *Las Artesanías en México: situación actual y retos*. Instituto Chiapaneco de Cultura, Chiapas, 1993.
- OEHMICHEN, Cristina, (ed.), *Enfoques antropológicos sobre el turismo contemporáneo*.

Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 2013.

OLIVAREZ, Ligia Fátima, “Referencias de la legislación cultural boliviana para la protección del patrimonio y gestión de los museos”. [En línea]:

http://www.pedagogiademuseos.org/wpcontent/uploads/2013/12/Olivarez_2013b.pdf

[Consulta: 12 de julio, 2018].

ORTIZ ANGULO, Ana, *Definición y clasificación del arte popular*. INAH, México, 1990.

PEDRERO NIETO, Gloria, Lagunas Ruiz, Hilda, Reynoso Jaime, Jenaro, “Aproximaciones a la historiografía sobre artesanos, trabajadores de haciendas y obreros en el Estado de México”. UAEM, [en línea]:

<http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2058/Colmenario/GPN.html>

[Consulta: 13 de mayo, 2018].

PIZANO MALLARINO, Olga, “Patrimonio cultural y turismo”. Ponencia presentada en el Seminario Iberoamericano de Turismo, Cultura y Desarrollo, 3-6 de octubre, Cartagena de Indias, 2006.

POLANYI, Karl, *El sustento del hombre*. Capitán Swing Libros, España, 2009.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Ignacio, “Recursos ideológicos del Estado mexicano: el caso de la arqueología”, en Mechthild Rutsch (comp.), *La historia de la antropología en México*. Universidad Iberoamericana/INI/Plaza y Valdés, México, 1996, pp. 83-104.

ROWAN, Jaron, *Nuevas economías de la cultura. Parte I. Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas*. YProductions, España, 2009.

SERRANO BARQUÍN, Héctor Paulino, Zarza Delgado, Martha Patricia, Serrano Barquín, Carolina, “Turismo cultural, transiciones en términos de género y su prospectiva”. *El Periplo Sustentable*, (julio-diciembre), 2013, pp. 135-158.

SIMONDON, Gilbert, *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2007.

- SPENCER, Michael, "Obsidian Production and the State in Teotihuacan". *Society for American Archeology*, núm. 46, 1981, pp. 769-788.
- TABET, Paola, "Las manos, los instrumentos y las armas", en Ochy Curiel y Jules Falquet (comps.), *El patriarcado al desnudo. Tres feministas materialistas*. Brecha Lésbica, Buenos Aires, 2005, pp. 57-129.
- TENORIO TRILLO, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- WEIL, Simone, *Reflexiones sobre las causas de la libertad y de la opresión social*. Trotta, Madrid, 2015.
- YÁÑEZ REYES, Sergio, ". El Instituto Nacional de Antropología e Historia: antecedentes, trayectoria y cambios a partir de la creación de Conaculta". *Cuicuilco*, vol. 13, núm. 38, (septiembre-diciembre), 2006, pp. 47-72.