

# *La subversión de lo indígena en las fronteras de la tradición popular*

Patricia Moctezuma Yano  
*El Colegio de San Luis*

## **Introducción**

Después de haber sido durante siglos una comunidad predominantemente campesina y alfarera, históricamente conformada por un universo poblacional de raigambre indígena, Tonalá padeció en las últimas cuatro décadas un agresivo proceso de transformación sociodemográfica determinado, entre otras cosas, por su relación e integración al contexto metropolitano de Guadalajara y su mercado laboral. El resultado ha sido la conversión de Tonalá en una población heterogénea y compleja; sin embargo, mantiene como su principal elemento distintivo su caracterización regional y nacional como una de las entidades artesanas más importantes del país, no sólo como productora, sino también en términos de acopio y comercialización de artesanías locales y foráneas.

Así, lo que podemos denominar el “nuevo Tonalá” ha retomado la tradición artesanal en medio de otro proceso: la resignificación de lo indígena, presencia ahora perceptible sólo en función del capital simbólico y comercial que representa. En la artesanía y en los artesanos de Tonalá—nativos y foráneos—existen múltiples maneras de entender y construir “lo indígena”, a partir del valor simbólico que esto le confiere a sus artesanías-mercancías, tanto las tradicionales (loza bruñida y

enseres de hoja de maíz). Así, pretendemos contribuir al estudio de la producción y transformación cultural de Tonalá por medio de su articulación al proceso de globalización económica.

### **Panorama de la actividad artesanal en Tonalá**

Actualmente, Tonalá es conocido o caracterizado como una de las entidades artesanales más dinámicas y productivas no sólo a nivel regional, sino también nacional. Entre sus muchas actividades se encuentra, de manera central y a lo que se debe la fama de Tonalá, la producción de loza bruñida de tipo suntuario y cerámica diversa de alta y baja temperatura que no ha perdido su valor de uso. Esta clase de producciones artesanales es catalogada como “artesanías tradicionales”. ¿Por qué? En primer lugar, porque mantiene una relación directa con la actividad artesanal que históricamente se consolidó a partir de una base económica formada por una comunidad campesina que complementaba sus actividades con el trabajo del barro a partir de técnicas con una doble vertiente; por un lado las prehispánicas; y por el otro, las novohispanas. De ahí que el término “tradicional” nos remita a la conservación de viejas formas, modelos y técnicas asociadas a un ancestral trabajo alfarero.

Diversas relaciones y datos históricos referidos a Tonalá confirman que en dicha entidad la comunidad organizaba, desde el siglo XVI, sus actividades económicas principalmente alrededor de la agricultura y la alfarería. Esto sin considerar la evidencia arqueológica que, a partir de recientes estudios, confirma el desarrollo de dicha actividad desde tiempos prehispánicos (hallazgos de enseres de barro asociados a montículos ceremoniales, depósitos de barro, etcétera).

Sin embargo, en nuestros días Tonalá no sólo se caracteriza como entidad artesanal por sus producciones tradicionales, sino también por una gran variedad de otros productos que podemos clasificar como “artesa-

nías emergentes” que mantienen una relación con lo típico; es decir, con una serie de valores y significados directamente asociados a imágenes nacionalistas, indigenistas y en muchas ocasiones románticas, que pretenden establecer un nexo de identidad que rebasa el ámbito mismo de Tonalá. Por ejemplo, a la par de la alfarería tradicional, Tonalá se ha convertido en productor de objetos artesanales de papel maché, de pasta, de yeso, de vidrio soplado, de madera tallada, etc. A ello se suma otra característica actual de Tonalá: su función como centro de acopio y comercialización artesanal. Esto quiere decir que Tonalá no sólo comercializa su propia producción, sino que concentra un mercado de objetos artesanales de regiones muy diversas de la República.

Esta complejidad productiva y comercial cobró fuerza en la década de los sesenta y respondió a diversos procesos, entre los que podemos destacar la introducción de nuevas producciones artesanales a partir de iniciativas de artesanos tanto locales como foráneos; la complicación del contexto sociodemográfico de Tonalá, producto del explosivo crecimiento urbano de Guadalajara en los años setenta; el incremento del mercado artesanal, no sólo por un aumento en la demanda, sino por el de las necesidades laborales de la creciente población de Tonalá, etcétera.

También debemos destacar los cambios que a nivel macroeconómico han obligado a los diversos productores a impulsar iniciativas no necesariamente apegadas a la tradición artesanal alfarera. Los cambios en las formas de producir y entender las artesanías tradicionales, así como la creciente complejidad del panorama productivo, han sido reflejo y respuesta a cambios sociales y económicos. Pero dichas respuestas y resignificaciones de la actividad artesanal han dependido principalmente de los actores sociales, en este caso, los tonaltecas, quienes han logrado insertar una actividad tradicional en el ámbito de un mercado y un consumo sometido en las últimas décadas a la lógica del capital y, en los últimos años, a la globalización económica y cultural.

Desde nuestra perspectiva, Tonalá es un caso representativo de una entidad tradicionalmente artesana sujeta a las demandas del mercado. Pero también representa un ámbito complejo que merece diversas respuestas y análisis para entender cómo, en un contexto como el anteriormente expuesto, la tradición artesana ha sufrido aceleradas transformaciones. ¿Por qué? El primer problema por abordar, o al menos proponerlo como discusión, es la cuestión misma de la tradición popular. En pocas palabras, nuestra pregunta central en esta ocasión es: ¿cómo convergen la tradición popular y la presencia indígena en un espacio artesanal tan complejo? Es decir, ¿en qué proceso ha participado y ha estado expuesto Tonalá como entidad artesana y cuál ha sido la respuesta de los actores sociales, en este caso los artesanos (nativos y foráneos), para preservar, reutilizar y resignificar elementos indígenas por medio de sus nuevas propuestas artesanales?

Esto nos lleva necesariamente a otra serie de preguntas: ¿qué significa lo indígena para la tradición artesanal tonalteca? ¿Es lo indígena un reflejo de formas de entender y reproducir la vida al interior de Tonalá? ¿Es Tonalá una entidad predominantemente indígena, o estamos ante un uso comercial, ante la rentabilidad de una imagen histórica que ahora se maneja como discurso desde los productores e intermediarios comerciales de las artesanías? De ser así, ¿qué elementos posibilitan este manejo de lo indígena desde una pureza étnica que ya no lo es del todo? Podemos partir por establecer, de una manera muy sencilla, qué entendemos por tradición popular y qué por lo "indígena", para después intentar explicar cómo ambas categorías operan en el complejo económico artesanal de Tonalá.

### La tradición popular

Desde el estricto sentido de los elementos que la integran, la tradición es un proceso que involucra al menos cinco fases.<sup>1</sup>

1. Carlos Herrejón. "Tradición: esbozo de algunos conceptos". *Relaciones*. Zamora: El Colegio de Michoacán, núm. 59, verano 1994, pp. 135.

- 1) El sujeto que transmite o entrega.
- 2) La acción de transmitir o entregar.
- 3) El contenido de la transmisión: es decir, lo que se transmite o entrega.
- 4) El sujeto que recibe.
- 5) La acción de recibir.

Etimológicamente, tradición proviene del latín *traditio*, que significa la acción y el efecto de entregar o transmitir. Pero además, la acción de entregar implica un sentido temporal, esto es, que la tradición se realiza en el tiempo y está expuesta a él. Se trata de un proceso histórico que depende de la continuidad.

De esta forma, la tradición es un vehículo de la identidad de un grupo a través del tiempo; de ahí que la tradición siempre está sujeta a otros procesos de transformación. Entre los más importantes podemos ubicar los cambios socioeconómicos y sociopolíticos, porque la tradición siempre refleja formas de entender e interiorizar la cultura, que son constantemente resignificadas a partir de situaciones novedosas, de cambio o incluso de resistencia al mismo. Así, la tradición debe ser entendida como un proceso mediado por una gran cantidad de elementos, no sólo por quien o quienes la entregan y la reciben, sino por la forma peculiar en que dichas operaciones se llevan a efecto. La tradición es, entonces, un proceso muy complejo, y no está exenta de ser completamente replanteada en función de nuevas situaciones.

Estos procesos de entrega constante operan en distintos niveles. Uno de ellos, quizá el más tratado desde el punto de vista artesanal, es el de la tradición popular; es decir, aquella que depende de la entrega y continuidad de algún elemento sociocultural compartido por una colectividad. Sin embargo, desde este ángulo, lo popular no tiene que ver precisamente con clasificaciones de clase social, pues incluso grupos de élite mantienen una tradición con respecto a la entrega y preservación de valores y conductas que las identifican. Lo popular constantemente ha sido asociado a la cultura de grupos subalternos, a grupos no hegemónicos ni detentadores

del poder o de conductas y valores que derivan de él. Lo popular, en este sentido, suele ser sinónimo de "pueblo", de valores culturales compartidos por grupos numerosos y, en el caso particular de México, con culturas marginales o bien tradicionales como la indígena.

En el estado actual de la tradición popular de Tonalá, ¿es posible hablar de una presencia indígena? Para el caso de la actividad artesanal, nos hemos percatado de que ni las formas de organización laboral ni el entendimiento mismo de las artesanías, nos remiten a una identidad indígena, entendida esta última como un conjunto de valores y prácticas comunes asociados a la pertenencia y reproducción cultural de un grupo específico. Si bien históricamente Tonalá se desarrolló como una población integrada a partir de la vida comunitaria indígena, esta categoría debe ser reconsiderada en la actualidad.

Al igual que la tradición, que como hemos apuntado es un poderoso vehículo de la identidad, lo indígena no es un término que defina un estado inalterable de ser o de entender la vida y la comunidad. Lo indígena no significa lo mismo para el Tonalá del siglo XVII que para el Tonalá de nuestros días. En las últimas décadas, el sustrato cultural indígena de Tonalá ha sido severamente erosionado no sólo en sus elementos étnicos, sino culturales. Buena parte de esta erosión es perceptible no sólo en los procesos de mestizaje biológico, sino también en la transformación de Tonalá en una zona conurbada de la metrópoli tapatía que le ha llevado a su descampesinización, por decir tan sólo uno de tantos elementos que han diluido lo indígena en esta entidad.

Esta situación mantiene un reflejo muy claro en el ámbito del quehacer artesanal. En primer lugar, las artesanías tradicionales, aquellas creaciones producto de un conocimiento ancestral, enriquecido por diversos choques culturales y basado en formas de organización laboral y en una especialización técnica, poco a poco ceden frente al influjo de muchas otras creaciones que también deben ser consideradas artesanales, por ejemplo, las figuras de papel maché, pasta y yeso.

En segundo lugar, las artesanías tradicionales (loza bruñida, de bandera, opaca y enseres de cocina) han perdido su valor de uso (elemento central de un consumo garantizado a partir de la integración del producto artesanal a la vida cotidiana) y se han asimilado, como todas las demás artesanías, a un mercado en donde se le da prioridad a su valor simbólico y estético. Pero dicho desplazamiento no sólo responde a transformaciones en el consumo regional, sino a una nueva valoración del objeto artesanal en función de los elementos indígenas que integra no sólo a partir de los productos, sino de los consumidores mismos.

Esto quiere decir que lo indígena, es decir, aquel valor simbólico que crea un nexo entre un objeto y un discurso (sea nacionalista, identitario, nostálgico, folclorista, etc.), se ha integrado al mercado a partir de un significado ambiguo, generalizante y comercialmente viable en el contexto de lo que las artesanías ahora significan para la denominada cultura nacional. Por ello, lo indígena en las artesanías de Tonalá no es producto de una situación sociocultural, sino consecuencia de la versatilidad que el uso de "lo indígena" puede llegar a tener en las producciones y el consumo artesanal.

Estamos ante un proceso que tiende a reducir, al menos en Tonalá, lo indígena a una imagen tipificada que ya no remite a una base social que exprese la historia, los conflictos y la conciencia colectiva de un grupo indígena. Lo típico, es decir, la reducción de una imagen cultural compleja como lo indígena a un tipo representativo de más amplio espectro, implica la subordinación de las diferencias a una imagen cada vez más homogénea que facilita el consumo y estandariza la producción. En una palabra, lo típico ignora la pluralidad de identidades, hábitos, creencias y representaciones, elementos por lo general reflejados en objetos artesanales de corte tradicional.

En tercer lugar, podemos señalar que el grado de transformación sociocultural de Tonalá nos permite apreciar, en la actualidad, la coexistencia de las artesanías tradicionales que han rescatado o bien preservado

producciones históricamente reconocidas en sus orígenes tonaltecas, principalmente las alfareras, con nuevas producciones que no sólo implican la reformulación de la artesanía como alternativa laboral, sino que también se nutren de la situación reconocida de Tonalá como entidad artesana. Lo central de este proceso no radica en la contraposición que desde afuera parecería imponérsele a Tonalá en términos de las artesanías tradicionales *versus* artesanías emergentes, sino en la realidad misma de las transformaciones que se suceden en el ámbito de la sociedad tonalteca.

Por ejemplo, podemos pensar en la dificultad que ha entrañado por siglos la inserción de las mujeres en las labores artesanales tradicionales, en donde su participación en el proceso productivo estaba supeditado a su lugar en la unidad doméstica y a sus funciones reproductivas. Hoy en día, como veremos más adelante a partir de casos específicos, las mujeres tonaltecas que forman parte de unidades domésticas con antecedentes alfareros han encontrado un importante espacio laboral en las artesanías emergentes, llevándolas a potenciar su toma de decisiones con respecto a la organización del trabajo y el comercio, y a cuestionar su participación subordinada en la producción de artesanías tradicionales. De esta forma, no sólo se debe explicar la aparición de artesanías emergentes por la incursión de elementos exógenos o presiones del mercado y el consumo artesanal, sino en términos de nuevas actitudes con respecto al oficio.

Así observamos, por citar un caso representativo, que en la familia Ortiz el padre y sus hijos trabajan la loza bruñida y las mujeres de casa —la esposa del señor Ortiz, su hija y una nuera— ayudan a bruñir las piezas una vez que los hombres se las entregan fondeadas y pintadas. Bruñir se considera una tarea monótona que requiere de cierto cuidado para no rayar el fondo y los motivos decorativos ya trazados. Las mujeres suelen ser las idóneas para desempeñar esta fase dado que lo pueden hacer en sus tiempos libres entre una y otra tarea doméstica, y como no hay la presión de continuar

con alguna otra fase decorativa posterior al bruñido mismo, esto permite a las mujeres programar cuándo llevar a cabo el proceso de bruñido entre sus tantas tareas domésticas.

Generalmente la participación de las mujeres en la manufactura y decoración de la loza bruñida se concreta a desempeñar esta última fase; sin embargo, en algunos talleres las mujeres se limitan exclusivamente a pintar sólo algunos motivos decorativos que les nombran “de relleno”, mientras que los hombres son quienes se identifican como los pintores de este tipo de loza. María de Lourdes, nuera de los señores Ortiz, ayudaba a su suegra a bruñir la loza que se producía en casa, práctica que nos refleja la continuidad hasta cierto punto de la residencia patrilocal posmarital, en donde las nueras se integran como “hijas” en la familia del esposo y se espera que ayuden en el quehacer doméstico y en todo aquello que se considera propio de su género.

Si bien Lourdes se entendía bien con su suegra y sus cuñadas, ella deseaba percibir sus propios ingresos para ayudar económicamente a su esposo. Así, un buen día invirtió sus escasos ahorros en la compra del material necesario para manufacturar figuras de papel maché, con la idea de representar ancianos de ambos sexos (tal como lo hacían otros artesanos de tiempo atrás), con indumentaria tradicional y desempeñando diversas faenas de la vida cotidiana del viejo y agrícola Tonalá.

Esta posibilidad fue factible para Lourdes gracias a que cuando era soltera, además de ayudar a sus padres en el taller de enseres de cocina que hoy en día conservan, solía trabajar por las tardes o en períodos vacacionales en algún taller como empleada eventual asalariada. De esta forma, y aprovechando su soltería, Lourdes adquirió cierta experiencia artesanal; además, sus contactos con los talleres donde trabajaba le permitieron en el momento que decidió emprender por su propia cuenta la manufactura de figuras de papel maché establecer, por un lado, relación directa con algunos intermediarios comerciales para garantizar la venta

de sus artesanías; por el otro, contactar vendedores de figuras de ancianos inacabadas para completar el proceso productivo dedicándose a la fase decorativa.

Actualmente Lourdes produce a la semana 200 viejitos de papel maché completamente decorados y compra un ciento más de estas figuras sin terminar para decorarlas; además, en sus tiempos libres, ayuda a su suegra y cuñadas a bruñir la loza tradicional.

El caso de Lourdes nos muestra cómo la introducción de nuevas producciones artesanales, como el papel maché, las figuras de pasta y yeso, han conllevado al desarrollo de importantes procesos productivos y laborales que nos hablan, por una parte, de una mayor participación laboral y económica de la mujer en el mercado ocupacional artesanal, y en segundo término, del papel protagónico de la mujer en el diseño de artesanías que recrean una y otra vez símbolos que los tonaltecas y el público consumidor identifica como “indígena”.

Pero debemos ser cuidadosos al aproximarnos a dicha identificación de las nuevas creaciones artesanales con lo que se denomina “lo indígena”. Por ejemplo, podemos plantearnos el significado de “lo indígena” para Lourdes, la artesana, joven directamente involucrada en la creación de figuras de ancianos con indumentaria tradicional y que representan escenas de una vida cotidiana pretérita y ahora casi extinta para la usanza de la vida moderna de Tonalá (por ejemplo, vendedoras de verdura, cargadores de leña, aguadores, etc.). Si pensamos que Lourdes nutrió sus ideas y modelos de papel maché más por imitación de otros artesanos mayores que por inventiva particular, entonces estamos ante el surgimiento de una nueva tradición artesanal en el contexto de la complicación laboral de Tonalá, en la cual los jóvenes artesanos, incluidas muchas mujeres, se han convertido en el vehículo por el que una creación artesanal de cuño reciente, (los viejitos de papel maché), adquiere importancia local como generadora de alternativas laborales, no sólo por la flexibilidad del proceso productivo, sino también por la reutilización y

resignificación de imágenes simbólicas asociadas al pasado campesino de Tonalá.

Dichas imágenes tienden a ser asociadas por los jóvenes artesanos a formas de vida practicadas por sus abuelos, formas que a su vez se identifican, desde una perspectiva actual, a modelos de vida indígena. Esto no quiere decir que “lo indígena” sea una caracterización simbólica plenamente integrada a los modelos artesanales; el proceso mediático es más complejo, pues las formas de vida campesina de Tonalá, ahora desaparecidas, por lo general son interpretadas por los mismos tonaltecos como un estadio social que remite a un pasado de mayor profundidad y, por ende, más cercano a lo que ellos mismos denominan “lo indígena”.

Esta imagen puede variar de un artesano a otro, e inclusive no significa nada para ciertos sectores de Tonalá que consideran la representación de formas de vida tradicional por medio de sus creaciones de papel maché como un elemento de tipo comercial. Esto quiere decir que a la par de diversas interpretaciones de lo que significa representar formas de vida antigua por medio de artesanías con escenas costumbristas más cercanas a lo considerado “indígena”, también coexiste la intención de hacerlo por el éxito comercial de dichas representaciones, el cual depende de la recepción que del objeto artesanal y su mensaje tiendan a desarrollar los consumidores.

Tan sólo pensamos en las múltiples respuestas interpretativas que los consumidores realizan: el consumo artesanal, por lo general, establece una relación diversa entre quienes ejercen la acción de consumir estas artesanías emergentes y quienes las producen. Por ejemplo, podemos encontrar consumidores que explican la compra de figuras de papel maché con escenas costumbristas por un simple elemento de gusto o por intenciones decorativas; sin embargo, cuando se profundiza en el nexo que establece el consumidor con estos nuevos objetos artesanales, casi siempre afloran explicaciones e interpretaciones centradas en un discurso nacionalista, indigenista y de corte identitario,

todos asociados al gusto del consumidor, nacional y extranjero, por poseer un objeto representativo de un México tradicional, campesino, indígena y en vías de extinción. Así, las diversas miradas que convergen en este tipo de artesanía emergente tienden a establecer un nexo emocional con el consumidor, nexo cargado de significaciones culturales.

Cabe entonces una reflexión. De muchas décadas atrás a nuestros días, los estudios en torno a las artesanías se han basado mayoritariamente en la valoración del objeto artesanal como un objeto culturalmente representativo. En ocasiones, los criterios imperantes han sido estéticos o nacionalistas. Sin embargo, autores como Néstor García Canclini y Victoria Novelo han llamado la atención de los estudiosos para entender el fenómeno artesanal en su dimensión económica, no sólo cultural. La revisión del caso anteriormente expuesto ilustra el avance de las relaciones capitalistas en la producción y el comercio artesanal y la necesidad de replantear lo que se entiende por "cultura popular" manifiesta en otras formas como la danza, las fiestas y las artesanías.<sup>2</sup>

Así, García Canclini y Guillermo Bonfil Batalla prefieren retomar las aportaciones de la escuela italiana sobre la "cultura popular",<sup>3</sup> la cual abandona la visión tradicional sobre este término definido como un conjunto de tradiciones inmersas en un idealismo folclórico. El enfoque que proponen estos autores es visualizar a la cultura popular como una forma de comprender, reproducir y transformar el sistema social, para elaborar y construir la hegemonía de cada clase.<sup>4</sup> Bonfil lo puntualiza aún más señalando que los grupos subalternos —en los cuales no sólo incluye a los indígenas sino a todas las clases emergentes en México predominantemente inscritas en sectores marginales de la economía como los obreros, los vendedores, entre otros—, deben apropiarse de sus elementos culturales como vehículo de contestación a la hegemonía de los grupos dominantes. Así, apropiarse de ciertos símbolos de identidad cultural, como lo hemos ejemplificado para el caso de las artesanías emergentes de

2. Néstor García Canclini. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen, 1988.  
Victoria Novelo. *Artesanías y capitalismo en México*. México: SEP-INAH, 1976.
3. La escuela italiana interesada en el estudio de la *cultura popular* la representan pensadores como Gramsci, Lombardi Satriani, Cirese y de Martino en: Maya Lorena Pérez-Ruiz, "Aportaciones de Guillermo Bonfil al concepto de lo popular". *Nueva Antropología*. México: INAH-CONACULTA, núm. 55, junio, 1999.
4. García Canclini, *op. cit.*, p. 17.

Tonalá con respecto al elemento indígena, representa, para los grupos subalternos como los artesanos, un medio efectivo a través del cual elaboran y construyen respuestas frente a situaciones hegemónicas.

En nuestro caso, deseamos mostrar cómo, en Tonalá, ciertos procesos productivos y laborales han implicado la apropiación de imágenes y valores simbólicos en torno a diversas concepciones de “lo indígena”, como una forma de replantear la producción artesanal de acuerdo con una oferta artesanal viable para un mercado incluso transnacional. Abundaremos un poco más en estos procesos laborales y productivos para mostrar parte de lo que subyace detrás de un objeto artesanal.

### **La venta de mano de obra femenina**

En Tonalá existen muchas mujeres, predominantemente jóvenes (menores de 24 años) o señoras mayores de 30 años con hijos, que trabajan a destajo en algún taller artesanal. Los ingresos suelen invertirlos en el gasto de la familia de la cual forman parte. Las jóvenes suelen invertir otro tanto de sus ingresos en gastos personales dentro de los cuales se incluyen, por ejemplo, útiles escolares. En cambio, las mujeres con hijos, cuando logran algún ahorro, tienden a considerar la posibilidad de conformar un taller propio.

### **La coproducción de un objeto artesanal**

La práctica de producir un objeto artesanal entre dos o más unidades productoras es en Tonalá un caso sumamente frecuente. Incluso hoy en día hay talleres que se especializan en llevar a cabo cierto proceso productivo hasta determinada fase. Esta práctica de fragmentar el proceso productivo ocurre tanto en las artesanías tradicionales –enseres de barro oriundos de Tonalá– como en las nuevas producciones artesanales (papel maché, las figuras de pasta, etcétera).

Dicha coproducción entre talleres de artesanos ha conducido a varios cambios importantes de anotar. Para empezar, ha facilitado la introducción de ciertas subfases decorativas las cuales permiten ampliar los modelos por ofrecer en el mercado y dicha creatividad artística se debe en gran parte a la mujer, ya que la mano de obra femenina suele tener mayor demanda para ejecutar las fases decorativas. La creatividad de las mujeres tonaltecas se aprecia en el sin fin de modelos que cambian de una a otra temporada de acuerdo con la demanda en el mercado. Entre estos modelos sobresalen, recientemente, las figuras de mujeres con rasgos físicos e indumentaria de lo que la visión occidental y turística, e incluso la de los mismos tonaltecas, considera como “indígena”, sinónimo de representativo o, para precisar mejor, lo típico de México.

Así, por ejemplo, vemos muñecas de silueta alta y esbelta, más apegada a la complexión de una mujer europea, que luce un traje típico de cierta región de México, indumentaria que muchas veces ni siquiera es representativa de algún grupo étnico del país sino que más bien se apega a lo que en México conocemos como “traje regional” de algún bailable, como por ejemplo el traje de la tehuana, la jarocho, la tapatía, vestidos que reflejan de manera nostálgica y romántica el sincretismo novohispano-indígena manifiesto en muchas otras prácticas culturales de un México como sociedad colonizada.

Como vemos, la coproducción de un objeto artesanal entre dos o más talleres ha conducido a importantes procesos laborales como los siguientes. Se ha incrementado la especialización ocupacional en la que algunos artesanos tienen exclusivo dominio en la ejecución de ciertas fases de determinado proceso productivo. Han surgido nuevas formas de organizar la producción artesanal que revisten las características distintivas de un taller familiar —utiliza predominantemente mano de obra familiar, el dueño participa directamente en el proceso productivo, la venta de sus mercancías se realiza predominantemente a través de intermediarios y el taller cuenta con pocos recursos para expandir la pro-

ducción y el comercio de sus artesanías—, pero que por contar con mayores recursos económicos y facilidades diversas, como nuevas técnicas y materiales para elaborar objetos artesanales o bien la infraestructura que provee Tonalá como centro productor y comercial —bodegas para almacenar mercancía, servicio de transporte y paquetería—, los dueños de dichos talleres familiares pueden aspirar a tener mayor control sobre la comercialización de sus artesanías y delegar cada vez más la ejecución del proceso productivo a trabajadores asalariados.

Con frecuencia son las mujeres quienes sobresalen como empleadas asalariadas en las fases decorativas de alguna artesanía. De tal manera que la mujer en Tonalá ha jugado un papel protagónico en la resignificación y empleo de algunos símbolos, considerados como “indígenas”, en la decoración de objetos artesanales que logren representar todo aquello que se identifica como típicamente mexicano a nivel nacional y transnacional.

### **La rotación laboral**

Otro de los impactos importantes de la introducción de nuevas mercancías como el papel maché, las figuras de pasta y yeso, es la proliferación de trabajos eventuales. Si bien los dueños de los talleres estratégicamente prefieren tener empleados asalariados eventuales para no incrementar sus gastos de producción, dicha eventualidad laboral obedece también a la gran oferta de mano de obra y a la fluctuación de la demanda en el mercado. En Tonalá los trabajadores buscan siempre el taller que ofrece el pago a destajo más alto o bien aquel en el que se produce mayor volumen de mercancía, por la sencilla razón de percibir el pago de acuerdo con la cantidad de piezas que hacen.

Así, es común encontrar que un trabajador labore en un taller dos semanas y luego se cambie a otra unidad en donde le ofrecen un mejor pago, y así sucesivamente. Si bien esto nos habla de la inseguridad laboral

y la baja remuneración de los trabajadores en la producción artesanal, de lo cual no nos ocuparemos aquí, dicha rotación laboral ha permitido que los artesanos adquieran experiencia manual en diversas producciones a partir de una socialización de las habilidades. De esta manera, la rotación laboral fomenta la creatividad artesanal de los productores.

Por citar un caso, revisemos el de Martha Gómez quien se atribuye, en gran medida, la invención de los viejitos de papel maché que ahora tienen tanta demanda. Cuando soltera, Martha trabajó en distintos talleres como empleada eventual. En uno hacía tablillas navideñas de estambre; en otro pintaba palomas de barro bruñidas. Luego estuvo en un taller que hacía figuras de pasta. Así, estuvo en tantos que aprendió a hacer diferentes artesanías y dominó distintas fases productivas. Más tarde, ya casada, necesitaba ayudar a su marido y visitó a un antiguo patrón quien se encontraba ocupado en idear un nuevo objeto artesanal comercialmente viable. Después de un intercambio de experiencias e ideas, decidieron impulsar la idea de producir muñecas vestidas con indumentaria típica de distintas regiones del país como las tehuanas y las oaxaqueñas, entre otras. Martha asegura que todos los conocimientos que adquirió a lo largo de su experiencia laboral en distintos talleres le ayudaron para inventar algo novedoso. Ella misma me advirtió que en Tonalá existe una desleal competencia entre los artesanos y que un productor siempre está temeroso de sacar alguna novedad porque no tardan los demás artesanos en copiar y mejorar la idea.

El ejemplo de Martha nos muestra cómo la oferta y la demanda en el mercado operan de acuerdo con las modas en el consumo artesanal, modas en las cuales el ingenio de los artesanos por interpretar lo "indígena" o bien por integrar algún otro símbolo que se considere como representativo de México (como por ejemplo la figura del "charro"), es un elemento central en la aparición de artesanías emergentes, portadoras de significados reconstruidos dirigidos a llamar la atención y

captar no sólo nuevos consumidores, sino intermediarios comerciales.

Así, recientemente (desde 1994) las artesanías hechas con hoja de maíz deshidratada han tomado vigor e incluso tienen una considerable demanda en Estados Unidos y Canadá. Los artesanos diseñan distintas flores, nacimientos y figuras de diversas muñecas, desde niñas y mujeres vestidas a la usanza de la Nueva España, hasta aquellas que nos recuerdan la vida de las mujeres campesinas provenientes de comunidades indígenas, por ejemplo, muñecas con trenzas, falda en forma de rollo detenida por una cinta y el rebozo para cobijarse, indumentaria todavía común entre algunas indígenas del país.

### Conclusiones

Sin haber agotado el tema de las transformaciones a que ha estado sujeta la tradición artesanal de Tonalá, creemos que es tiempo de abordar la discusión sobre dicho proceso no sólo en términos de lo que ha significado para la antropología la denominada "tradición popular". Como lo ejemplificamos mediante la comparación de los procesos productivos en las artesanías denominadas tradicionales y en las que hemos caracterizado como artesanías emergentes, es claro que la tradición artesanal en Tonalá ha estado expuesta como nunca, al menos desde las últimas tres décadas, a toda una serie de factores que han llevado a los mismos tonaltecos a construir respuestas ingeniosas para enfrentar la viabilidad laboral de su quehacer.

Dicho quehacer, el artesanal, ahora se desprende cada vez más de sus vertientes históricas y asume nuevas formas en el contexto de los cambios económicos y sociodemográficos. No se trata de plantear el peligro de extinción en que se encuentran las artesanías tradicionales. En todo caso, considero que los estudios y nuevas discusiones deben incluir las diferentes respuestas que asumen los viejos y nuevos artesanos con

respecto a lo que ellos mismos consideran tradición popular. Así, más que la modificación del quehacer, lo que notamos es su continuidad a partir de nuevas propuestas que incluyan la resignificación de símbolos y valores objeto de consumo artesanal.

Podemos proponer que estas transformaciones, que en muchos sentidos se muestran como respuestas contrahegemónicas a contextos adversos, han impactado de manera especialmente aguda al quehacer artesanal como expresión de la tradición popular tonalteca. En ello se incluye la resignificación de lo indígena no sólo a partir de las demandas del mercado artesanal sino también en función del reciclaje de símbolos que atañen a la identidad de Tonalá y de México desde una perspectiva generalizante y tipificadora a nivel nacional y transnacional.

Pero los puntos propuestos no agotan la discusión en torno a las transformaciones de la tradición popular en Tonalá y la presencia indígena: habrá que discutir abundantemente sobre el impacto de las nuevas condiciones en la resignificación de símbolos y valores como lo indígena en otras expresiones plásticas consideradas parte central del bagaje cultural tonalteca, tales como las danzas y las fiestas patronales que potencializan expresiones de arte efímero. Por su nexo natural con el mercado, las artesanías son las expresiones más vulnerables y susceptibles de ser replanteadas y resignificadas desde los artesanos mismos.



Barro bruñido. (Fotografía: Archivo  
Municipal de Tonalá).



Hermanos Bernabe. Petatillo. (Fotografía: Archivo Municipal de Tonalá).



J. Asunción Galván Anguiano decorando un  
botellón, Bruñido. (Fotografía: Archivo  
Municipal de Tonalá)