

A pair of hands is shown holding a stack of Mexican pesos, with the top bill being a 1000 peso note. The hands are positioned over a pottery wheel, which is spinning a piece of light-colored clay. The background is dark and out of focus.

Juan Reyes Álvarez
Germán Sánchez Daza
Coordinadores

**El trabajo artístico
y artesanal frente
al mercado: creatividad,
tecnología y subordinación**

Tensiones en un contexto de precariedad
y pandemia en México

BUAP

El trabajo artístico y artesanal frente al mercado: creatividad, tecnología y subordinación

Tensiones en un contexto de precariedad y pandemia en México



JUAN REYES ÁLVAREZ
GERMÁN SÁNCHEZ DAZA
Coordinadores

El trabajo artístico y artesanal frente al mercado: creatividad, tecnología y subordinación

Tensiones en un contexto de precariedad y pandemia en México



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
Dirección General de Publicaciones

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Rectora: María Lilia Cedillo Ramírez

Secretario General: José Manuel Alonso Orozco

Vicerrector de Extensión y Difusión de la Cultura: José Carlos Bernal Suárez

Director General de Publicaciones: Luis Antonio Lucio Venegas

1ª Edición: 2024

DR. BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

4 Sur 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., CP 72000

Teléfono: 222 229 55 00

www.buap.mx

Dirección General de Publicaciones

2 Norte 1404, Centro Histórico, Puebla, Pue., CP 72000

Teléfono: 222 246 85 59

libros.dgp@correo.buap.mx

www.publicaciones.buap.mx

Edición y diseño: Juan Jorge Ayala

Diseño de portada: Alejandro Guerrero García

ISBN impreso: 978-607-5914-35-0

ISBN electrónico: 978-607-5914-41-1

ÍNDICE

Introducción

Juan Reyes Álvarez / Germán Sánchez Daza

[7]

I. El trabajo artístico: la diversidad conceptual

1. Reflexión conceptual sobre los valores: artístico, estético y económico, desde una perspectiva marxista.

Arturo Sánchez Daza

[13]

2. Arte y fetichismo de la mercancía. Introspecciones en torno a una diada contemporánea

Alfredo García Galindo

[26]

3. El sistema de producción en las artes plásticas y visuales

Ernesto Cortés García

[40]

4. El NFT y el tiempo postaura

Juan Reyes Álvarez

[58]

II. El trabajo de los artistas en tensión: precariedad y nuevas tecnologías

5. Trabajo y empleo artesanal, artístico y cultural: problemáticas y tendencias contemporáneas

Jorge Romero Amado y Germán Sánchez Daza

[75]

6. Mujeres artistas visuales en México: desde el enfoque no clásico del trabajo y la precarización laboral

Vanessa Parody Lozano

[94]

7. Tecnología y trabajo en la producción artística y creativa

Leopoldo Calderón Méndez

[110]

8. La Inteligencia Artificial en la reconfiguración de la precariedad económica y estética en la Música y las Artes

Axel A. Morales Cabrera

[119]

9. Determinantes y elementos constitutivos del mercado del arte NFT

María Andrea López Toache

[136]

10. La educación musical en México, una agenda de innumerables retos

Gerardo Martínez Hernández

[146]

III. Los artistas durante la pandemia

11. El valor económico de las industrias creativas
en el municipio de Puebla en los tiempos de pandemia

Pablo Sigfrido Corte Cruz

[163]

12. Cruzar al COVID-19 desde el arte.
Narraciones desde la creación y el encierro

Paula Carrizosa y Sergio Cortés Sánchez

[174]

13. El papel de los músicos en la vida y tradiciones.
El caso de la comunidad del municipio de Asunción Cacalotepec,
Oaxaca, frente a los embates de la industria
cultural en condiciones de la COVID-19

Alma Rubí Castañeda Rodríguez

[183]

IV. El trabajo artesanal frente a la subordinación al capital

14. Reescribiendo narrativas políticas a través de hilos y agujas:
resignificación política de bordados y tejidos creados
por mujeres en Puebla

Zayra Yadira Morales Díaz

[195]

15. El alfombrismo en Huamantla: una tradición envuelta
en procesos de religiosidad, trabajo comunitario
y patrimonialización

Leonardo Contreras Mariscal

[210]

16. El trabajo entre artesano, diseñador y artista.
El caso de la Talavera en Puebla

Miriam Luzán Cervantes

[229]

17. Actividad económica artesanal, condiciones de trabajo
y la dinámica con el mercado globalizado.

El caso de Tecali de Herrera, Puebla

Miguel Ángel Oidor Ruiz

[247]

Acerca de los autores

[263]

Introducción

Economía y cultura han sido dos campos de estudio que se habían abordado de manera separada, pues la ciencia económica tradicional, había establecido una delimitación de lo que podía ser su ámbito de análisis, teniendo como centro al mercado y sus determinaciones; en tanto que lo “cultural” era abordado por las disciplinas de la sociología y la antropología. De tal manera que, hasta mediados del siglo XX, lo cultural no era una preocupación de esa ciencia económica. Será hasta unos años después que se impulsarán investigaciones sobre las actividades culturales y, con ello, se generará lo que se conoce como economía de la cultura, pero, hay que subrayar, que se le incorpora en tanto se le considera como una actividad de mercado y bajo los supuestos metodológicos de la teoría económica dominante.

Nuestro “Seminario de Economía y Cultura” surge cuestionando esas teorías y su separación, busca desarrollar el estudio de ambas actividades a partir de la propuesta de la Crítica de la Economía Política, por lo que se planteó conocer y profundizar los estudios efectuados sobre la cultura como fundamento de la misma reproducción del ser humano, de su sociedad, sometiendo a crítica la fragmentación que hace el capitalismo y las teorías económicas dominantes de la existencia humana. De esta manera, desde sus inicios en el año 2013, en el contexto de las actividades del Doctorado en Economía Política del Desarrollo, el Seminario se propuso hacer una lectura de “lo económico y lo cultural”, en un sentido integrador, totalizador; que buscara resignificar categorías, provenientes de distintas disciplinas, identificando a su vez los principales temas a debate en el capitalismo contemporáneo.

Una preocupación central del Seminario ha sido colocar en el centro a los sujetos sociales, en sus múltiples y complejas relaciones, cuestionando la objetivación determinista y recuperando su capacidad subjetiva, creadora y transformadora, retomando lo que Marx nos propone sobre el *Trabajo*, como una categoría ontológica, en tanto actividad fundante del ser humano, que le relaciona con la naturaleza y consigo mismo, potenciando sus capacidades. Su reproducción implica no solo su sobrevivencia material y biológica, sino también sus sentidos y habilidades subjetivas: su sensibilidad, sus destrezas cognitivas, sus distintas interpretaciones y comprensiones de la realidad, de sus saberes y conocimientos. La modernidad capitalista si bien ha impulsado el desarrollo de la fuerza productiva y de la capacidad social de conocimiento, esto se ha efectuado bajo el manto del productivismo, entendido como el incremento de la producción con el fin de la extracción creciente de las ganancias capitalistas, fracturando el metabolismo con la naturaleza y la fragmentación del ser humano, su instrumentalización. Es bajo este posicionamiento que en el seminario correspondiente al año 2023, nos propusimos estudiar a los artistas y los artesanos.

Los textos aquí integrados son resultado de este último periodo, expresan la labor efectuada desde su inicio, incorporando tanto la reflexión teórico-conceptual, como el estudio específico de diversos artistas y artesanos, de sus problemáticas y retos, discutiendo la manera en que se constituyen sus propias identidades laborales como las formas sociales en que son subsumidos por la modernidad capitalista y la manera en que la enfrentan, en que logran defender sus identidades fundantes. Considerando los ejes de estudio, este libro se ha organizado en cuatro grandes apartados.

En el primero, compuesto por cuatro capítulos, se abordan las categorías más abstractas sobre el arte, partiendo de la caracterización del ser humano, de cómo el arte es parte de las cualidades humanas, resultado de la misma actividad en la que interactúa con la naturaleza y consigo mismo, es decir del *Trabajo*. En los

dos capítulos iniciales —*Reflexión conceptual sobre los valores: artístico, estético y económico, desde una perspectiva marxista* y *Arte y fetichismo de la mercancía. Introspecciones en torno a una diada contemporánea*— se discute la manera en que surgen los objetos que expresan y comunican la sensibilidad del productor, vinculados a sus necesidades y capacidades mágicas y/o simbólicas. Sus funciones iniciales están condicionadas o explicadas por la diversidad de pueblos y comunidades existentes; que incluyen la relación entre lo natural y las representaciones sobrenaturales, las expresiones orales son sentidos espirituales, mágicos y/o divinos, planteándose así la manera en que varios de esos objetos se erigen en fetiches. Es en este contexto que se van constituyendo habilidades y cualidades expresivas, simbólicas y comunicativas, en diversos lenguajes, y con ello, en un largo proceso histórico, los lenguajes artísticos.

En esos dos primeros textos se expone el proceso histórico en el que surge lo que hoy se denomina *Arte*, derivado tanto de la búsqueda de la mayor habilidad como de la especialización, ubicando su constitución con la modernidad occidental, capitalista, la cual tensiona las expresiones artísticas humanas de lo que será el arte, diferenciando así lo culto de lo popular. Es en el siglo XX cuando se manifiesta de manera aguda tanto el predominio de esa modernidad como la persistencia de las otras culturas. Frente al canon estético occidental, se reproducen otras manifestaciones: populares, no occidentales y nuevas expresiones alternativas.

Así, se presenta la discusión sobre el valor estético, la manera en que el capitalismo subsume lo artístico en el mercado, el desarrollo de la denominada Industria Cultural y el arte como mercancía; lo cual es problematizado a partir de las categorías de alienación y enajenación, estetización y fetichización del arte y de la misma sociedad, concluyendo con el planteamiento de que uno de los resultados es la deshumanización actual de nuestra sociedad.

En el capítulo, *El sistema de producción en las artes plásticas y visuales*, se propone el estudio del proceso de producción artístico, a partir de las categorías desarrolladas por Marx, identificando cada uno de los componentes y fases que integran el circuito de producción-circulación-consumo de la obra de arte, identificando los actores que dan sentido y se apropian de sus valores, es decir, explicitando la manera en que la distribución condiciona ese proceso. Así, se plantea que la producción simbólica se desarrolla bajo la hegemonía del capital trasnacional y de su Estado. De esta forma, el artista y su trabajo creativo es sometido a la tensión de la lógica homogeneizante del mercado y a la demanda de una labor singular y socialmente reflexiva.

Continuando con la tensión entre el arte y la modernidad capitalista, en el capítulo *El NFT y el tiempo postaura*, que cierra este primer apartado, a partir de exponer el concepto de *Aura* desarrollado por Walter Benjamin, se somete a crítica lo que se ha constituido como una de las nuevas formas o expresiones artísticas más recientes: el digital y, en particular, los *Non Fungible Token*. Se recupera la manera en que el arte ha sido impactado por las nuevas tecnologías, como el NFT, mostrando los cuestionamientos sobre la originalidad e irrepetibilidad de una obra de arte, relacionándolos con la reproducción masiva de las mercancías. Esta discusión es llevada a la ambivalencia de la misma mercancía, la de ser unidad de valor de uso y valor de cambio. Las relaciones entre unicidad-múltiple (o masivo), tradición del culto-novedad, contemplación directa (presencial)-indirecta (virtual), valor estético-valor comercial-especulación, son expuestas y profundizadas.

En el segundo apartado presentamos tres temáticas generales, en principio, se exponen las condiciones de empleo de los trabajadores dentro de las actividades culturales, en segundo, cómo impactan las nuevas tecnologías en el mercado de productos culturales y en el empleo, y por último, las limitaciones dentro del sistema educativo en México para introducir pedagogías vinculadas a la cultura y arte. Como se aprecia, en este apartado el acento se ha puesto en el *trabajo* como eje de análisis. Más allá de lo que las diferentes expresiones culturales y artísticas representan en lo simbólico, nos parece relevante no dejar de reivindicar que tras ellas (quedan ocultos) están trabajadoras y trabajadores que requieren elementos materiales para su subsistencia.

En *Trabajo y empleo artesanal, artístico y cultural: problemáticas y tendencias contemporáneas* se exponen las condiciones laborales, cada vez más precarias, de los trabajadores de la cultura en México y, específicamente, en Puebla. Todo esto a pesar de al menos dos características del capitalismo contemporáneo: a) una creciente importancia económica de los productos artísticos y culturales; b) políticas que intentan llevar todo lo cultural al mercado. El análisis expone estadísticas laborales de los trabajadores de la cultura, enmarcando en la discusión conceptual cómo se concibe a estos trabajadores desde las posturas críticas y no críticas.

La precariedad se presenta en diferentes formas e intensidades, por ejemplo, en el caso de mujeres artistas, por esto en el caso del capítulo *Mujeres artistas visuales en México: desde el enfoque no clásico del trabajo y la precarización laboral*, se reflexiona sobre el concepto de trabajo no clásico (propuesto por Enrique de la Garza) y de un enfoque ampliado del *trabajo*, que permite explicar las condiciones del trabajo de las artistas visuales y las brechas de género que se profundizan en estas actividades. Más allá de explicaciones que naturalizan dichas diferencias o las netamente productivistas, se intenta dar cuenta de cómo la identidad y los estereotipos se vinculan a la precariedad que padecen las mujeres.

La tecnología se ha observado no como un objetivo social, sino como un medio para la obtención de mayores ganancias. Sin embargo, a pesar del rápido progreso tecnológico, que a veces parece tan palpable, las ganancias podrían no ser las esperadas para las empresas. Aunado a esto, parece que el desarrollo tecnológico actual acarrea necesariamente el desempleo, ya no sólo en los trabajos tradicionales (impactado ya por la robotización), como el obrero, sino afectar al sector servicios o específicamente a los trabajos denominados creativos. Problemáticas que son abordadas en el capítulo *Tecnología y trabajo en la producción artística y creativa*. En esta línea, en *La inteligencia artificial en la reconfiguración de la precariedad económica y estética en la música y las artes* se analiza, mediante entrevistas a músicos, cómo la precarización se profundiza al introducir tecnologías como la inteligencia artificial, pero que también afecta lo estético, en el sentido de que el trabajador está alienado y su capacidad creativa se subsume y limita por el movimiento del capital, de lo que emerge una estética precarizada.

Las nuevas tecnologías también derivan en nuevos productos creativos que aparecen en el mercado, como el caso de las obras NFT, como se mencionó líneas antes, en el capítulo *Determinantes y elementos constitutivos del mercado del arte NFT* se caracterizan los actores que componen el mercado del arte digital, específicamente lo que compete a los NFT. Se destaca cómo la tecnología incentivó no la creación de productos creativos digitales, sino la presencia de nuevos foros y medios para la venta y compra, que pudieran ser diferentes al del mercado del arte tradicional.

Al final de este segundo apartado, en *La educación musical en México, una agenda de innumerables retos*, se presentan los desafíos que enfrenta la promoción y enseñanza musical en las escuelas de educación básica en México. Para esto, discute la política educativa del gobierno de la llamada 4T, específicamente el caso de la n Nueva Escuela Mexicana y de las orquestas infantiles ligadas al corporativo de Televisión Azteca.

La pandemia de COVID-19 ha trastocado las actividades humanas a nivel mundial, si bien los efectos más directos se extendieron durante los años 2021-2022, las consecuencias más profundas son de largo plazo, en especial en los ámbitos culturales y socioafectivos. Las actividades culturales y artísticas fueron de las más afectadas, dadas las características que predominan en el empleo. El cuarto apartado se compone por tres textos que dan cuenta de lo acontecido en el ámbito poblano. En *El valor económico de las industrias creativas en el municipio de Puebla en los tiempos de pandemia*, se abordan las consecuencias económicas, cuestionando las políticas culturales e identificando algunas formas que generaron los artistas para enfrentar a la pandemia.

En los dos capítulos siguientes, *Cruzar al COVID-19 desde el arte. Narraciones desde la creación y el encierro* y *El papel de los músicos en la vida y tradiciones. El caso de la comunidad del municipio de Asunción Cacalotepec, Oaxaca, frente a los embates de la industria cultural en condiciones de la COVID-19*, se abordan

detenidamente los casos de cinco artistas poblanos y el de los músicos oaxaqueños. Se puede observar como su creatividad se vio desafiada y generó la reconstrucción de sus espacios y relaciones personales, al mismo tiempo que sus obras expresaron sus percepciones de lo acontecido en el mundo. Destaca en el caso de los músicos oaxaqueños, cuya actividad fue fundamental y fortaleció el sentido identitario comunitario.

El apartado final, el cuarto, está centrado en el análisis del trabajo artesanal, que forma parte de lo que la modernidad capitalista conceptualiza y aglutina como arte popular (con fuerte carga de estigmatización y menosprecio). Son textos que sintetizan investigaciones de campo sobre cuatro tipos de trabajadores artísticos: tejedoras, alfombristas, alfareros y pedreros, en los estados de Puebla y Tlaxcala. Actividades que se ven subsumidas por las relaciones capitalistas. En *Reescribiendo narrativas políticas a través de hilos y agujas: resignificación política de bordados y tejidos creados por mujeres en Puebla*, se pone en tensión el concepto tradicional de artesanía, que se le considera como un arte menor, y se cuestiona el canon estético que ha pretendido determinar la relación entre las mujeres y el arte. El capítulo tiene el objetivo de resignificar actividades del tejido y bordado como medios para la organización de movimientos políticos de mujeres. Asimismo, *El alfombrismo en Huamantla; una tradición envuelta en procesos de religiosidad, trabajo comunitario y patrimonialización*, expone cómo el capital se apropia de las festividades de las comunidades, específicamente lo que ocurre con Programa de Pueblos Mágicos. Se muestra como, a pesar de que el capitalismo tiende a mercantilizar las tradiciones de las comunidades, el alfombrismo en Huamantla se nos presenta como una actividad artesanal que permite construir comunidad, sensibilidad y la reproducción de la vida.

La actividad artesanal no está exenta de la presencia de nuevos actores, ni aquellas más tradicionales y que intentan conservar técnicas añejas en la producción artesanal, es el caso de la talavera poblana (certificada por su origen y forma de producción). En *El trabajo entre artesano, diseñador y artista. El caso de la talavera en Puebla* se identifica la emergencia de nuevos actores, que condicionan la participación de las y los artesanos de la cerámica, es el caso de los diseñadores, gestores y artistas. Estos definen los diseños que los artesanos se ven orillados a reproducirlos, lo cual pone en tensión todo su trabajo e identidad. Algo similar se encuentra en el último capítulo, *Actividad económica artesanal, condiciones de trabajo y la dinámica con el mercado globalizado. El caso de Tecali de Herrera, Puebla*, que presenta el estudio del caso de la producción artesanal del pedrero de esa región, actividad que es el centro de generación de ingreso para las familias, sin embargo, no escapan a la tendencia de producir condiciones cada vez más precarias para los artesanos, en este caso de los pedreros, que aun buscan defender su identidad.

Como se logra apreciar, los trabajos intentan mostrar las tensiones que el trabajo cultural enfrenta, con lo que se evidencia también es que no se puede pensar a éstos como actividades pasivas, sino que siguen reconstruyéndose ya sea por la iniciativa de los propios trabajadores y trabajadoras, sino también muchas veces por la subordinación a la que están sujetos por el capital.

Finalmente, solo nos queda agradecer a todas y todos los participantes del Seminario Economía y Cultura, quienes nos han estimulado e interactuado para ir generando un espacio de aprendizaje, hemos contado con la participación de estudiantes y académicos de distintas disciplinas, así como de artistas y gestores culturales. Asimismo, para la publicación de este libro se contó con el apoyo del editor Juan Jorge Ayala, del Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado, Dr. Alberto Castañón Herrera, de la Coordinadora del Doctorado en Economía Política del Desarrollo, Dra. Vania del Carmen López Toache, y del Director de Publicaciones de la BUAP, Mtro. Luis Antonio Lucio Venegas. Agradecemos también los comentarios y observaciones realizadas por dos dictaminadores.

Puebla, Pue. Marzo de 2024

JUAN REYES ÁLVAREZ y GERMÁN SÁNCHEZ DAZA

I. EL TRABAJO ARTÍSTICO: LA DIVERSIDAD CONCEPTUAL



1

Reflexión conceptual sobre los valores: artístico, estético y económico, desde una perspectiva marxista

Arturo Sánchez Daza

Presentación

El propósito de este artículo es reflexionar sobre las implicaciones conceptuales y trascendencia histórica de lo que se denomina y valora como arte, lo estético y su función como mercancía, desde una perspectiva histórico-filosófica marxista; partiendo de que, por un lado, desde la época de la Colonia en México, y más aún en los siglos XIX y XX, se impuso en nuestra cultura mestiza la producción, consumo, conceptualización y visión occidental del arte, y que, aún en la actualidad, predomina en instituciones educativas y culturales de nuestro país la perspectiva artística occidental como modelo orientador a seguir en la producción, promoción, difusión y valoración de expresiones artísticas. Por otro lado, en nuestro espectro cultural actual, el sentido y uso de conceptos y valoraciones sobre el arte es muy diverso, y va desde una generalidad imprecisa hasta la argumentación teórica crítica, pasando por significaciones mercadotécnicas, academicistas o de moda; y en ocasiones se hacen reflexiones sobre el arte, pero dando por entendidas las connotaciones conceptuales que se utilizan; y, por último, que desde mediados del siglo XX, en América Latina, han surgido estudios teóricos desde diferentes disciplinas (antropología, sociología, filosofía, etc.), que han puesto a discusión los paradigmas artísticos y estéticos occidentales, y la construcción de una perspectiva desoccidentalizada, desde el contexto de un nosotros; ante ello, nos proponemos clarificar, ordenar y reflexionar dichas problemáticas desde un ámbito conceptual.

Para esto, resulta importante analizar el papel histórico de los paradigmas occidentales y sus repercusiones teórico-conceptuales en los procesos de colonización y modernización en países como México; desacralizando sus cánones sobre el arte y lo estético, para comprender el comportamiento de las propias identidades y actividades artísticas.

Para acercarnos a nuestra amplia temática, en términos generales, puede señalarse que todos los seres humanos atribuimos valor a las cosas y a nuestros actos en función de la necesidad y la utilidad que nos proporcionan, con base en las características cuantitativas y cualitativas, positivas o negativas, agradables o desagradables que percibimos en los objetos naturales o materiales (productos del trabajo humano); y se toma tal o cual decisión en función de esa acción valorativa sobre lo que se cree o considera adecuado, conveniente, correcto, justo, agradable, verdadero, etcétera. De aquí nuestro interés por responder a cuestionamientos como: ¿qué es el arte?, ¿siempre ha existido el arte o cuándo y cómo surgió?, ¿cuál es la función, utilidad y valor del arte, siempre ha sido igual o ha variado?, ¿qué es lo que distingue y caracteriza al arte?, ¿por qué existen las distinciones entre artesanía y arte, artesano y artista, arte elitista y arte popular?, ¿qué es lo estético?, ¿a qué se le da y quién otorga valor estético?, ¿para qué sirve la estética?, ¿lo estético es sinónimo de belleza?, ¿por qué existen obras artísticas con un alto valor económico?, ¿quién y cómo establece el precio de una obra artística en el mercado del arte?, ¿en la valoración económica de una obra artística entran en juego sus valores artísticos y estéticos o se introducen elementos extra artísticos y extra estéticos?

Estos cuestionamientos constituyen una guía general del presente texto, y que, ante la amplitud de dichos tópicos, la exposición se divide en tres grandes apartados; primero lo referente al arte como objeto, después a lo estético como contemplación y, por último, al arte como mercancía, buscando precisar las im-

plicaciones teórico conceptuales de cada uno de ellos, y debido al nivel de reflexión teórico-conceptual se prefirió no incluir ejemplos artísticos, por el temor a debilitar o desvirtuar la reflexión teórico-general, con particularidades concretas.

Valor artístico

Aquí se abordan las implicaciones históricas y conceptuales del trabajo en la producción de valores de uso, como actividad central para el desarrollo integral humano y su expansión creativa en un mundo natural y material, implicando conceptos como: utilidad, función, fines, objetos (prácticos y espirituales), subjetividad, objetivación, significación, forma, contenido y el surgimiento de cualidades simbólico comunicativa, y finalmente el valor del arte en su devenir histórico y connotativo.

Surgimiento, relación y diferenciación entre objetos de uso práctico utilitario y práctico espiritual

Partimos de dos postulados marxistas: que el arte es producto del trabajo humano, por lo cual, forma parte de su universo objetual o valores de uso; y de que (desde la prehistoria), a través del trabajo, el hombre no sólo transforma a la naturaleza, sino que, además, se transforma a sí mismo: se construye a sí mismo; y vinculado a esta transformación (individual y colectiva, objetiva y subjetiva, material y espiritual) también se desarrollan sus sentidos, habilidades, lenguajes y cognición.

Desde esta perspectiva, los sujetos materializan fines práctico-inmediatos, con la predominante función utilitaria, que permite el desarrollo de sus habilidades y experiencias, alcanzando mayor precisión, perfección y eficiencia en su producción (doméstica, vestido, cacería, fiestas, etc.), logrando potenciar y plasmar sus impulsos imaginativos, creativos y sentidos de vida en muchos de esos objetos, que lo reafirman en y ante el mundo; cualidades integradas indisolublemente en la función utilitaria, es decir, que “la forma reclamada por su función ha sido rebasada [...] el trabajo del productor ha conducido a cierta ‘gratuidad’ o excedente con respecto a lo estrictamente utilitario” (Sánchez Vázquez, 1992: 99).

Este perfeccionamiento y eficacia del trabajo forma parte sustancial para enfrentar las fuerzas de la naturaleza y elaborar objetos que predominantemente objetivan la subjetividad humana (experiencias, conocimientos, ideas, creencias, preocupaciones, recuerdos, asombros, emociones, intenciones, imágenes interiorizadas, sentidos de la vida, etc.), en cuya producción no sólo interviene el productor con su trabajo, sino, además, otros personajes con experiencia y jerarquía social (autoridades, sacerdotes, gobernantes), constituyéndose así en “armas” colectivas en la lucha por la sobrevivencia, a lo que diversos autores aluden como: “práctica mágica” (Sánchez Vázquez, 1982: 183); “identidad espiritual”, (Fischer, 1973: 147); y “visión mágica” (Bayer, 1980: 11); y que aquí los nombraremos como mágicos o práctico-espirituales.

Los objetos práctico-espirituales adquieren formas que expresan y comunican un contenido específico o riqueza sensible significativa, impregnada de la atmósfera histórica del productor, pero, lo más relevante, no es la adecuación de la forma a una función práctico-utilitaria, sino a un contenido humano, vinculado a sus necesidades y capacidades mágicas miméticas o simbólicas; por lo tanto, son el resultado de la articulación entre el signo (concepto) y la forma (imagen), y como afirma Bertoldt Brecht: “La forma de una obra de arte no es otra cosa que la organización total de su contenido; el valor formal depende del contenido” (1967: 233). La forma no es algo accidental, arbitrario y superfluo, sino que se integra en una unidad indisoluble con su contenido (significado, concepto, idea, etc.), es la forma exigida por su significado y se halla en una peculiar relación con una realidad, natural, social e histórica determinada. Y con relación a ello, Fischer precisa que “los cambios en el contenido y la forma de las artes son, en última instancia, el resultado de cambios sociales y económicos. En última instancia, es el contenido nuevo el que determina las formas nuevas” (1970: 226).

Estos valores de uso mágico, mítico, religioso son compartidos o consumidos por una comunidad integrada socialmente de acuerdo con ese fin y función social (veneración, ofrenda, sacrificio, ritual etc.), que expresan y comunican un contenido (significado) espiritual, vinculado a su permanente percepción e interacción con la naturaleza y su colectividad.

Ese mundo mágico-espiritual, vinculado a todo el proceso de transformación de la naturaleza y del hombre, está implicando el desarrollo de las cualidades expresivas, simbólicas y comunicativas del hombre o manifestaciones primigenias de la invención de diversos lenguajes (paraverbal, kinésico, mímico, sígnico-fonético-gráfico, pictórico, sonoro, espacial, proxémico, etc.), paralelos al verbal, y que gradualmente fueron desembocando en lo que hoy conocemos como lenguajes artísticos.

A través de la historia occidental, desde la cultura griega hasta el siglo XX, se establecieron clasificaciones o tipologías de los lenguajes artísticos, por ejemplo: trívium, cuadrivium, artes mayores y menores, bellas artes, géneros artísticos, etc., como cánones para distinguir lo que vale y no vale como arte, que suponen un conjunto de habilidades, experiencias, conocimientos, elementos técnicos y simbólicos considerados esenciales en cada uno de ellos, pero que están en permanente movimiento y cambio, que incluso se articulan en diversas circunstancias o experiencias específicas.

Los lenguajes artísticos, en tanto productos sociales comunicativos, resultan ser manifestaciones de un orden social simbólico, histórico y concreto que se expanden en la interacción e intercambio de significados sobre la vida entre sujetos y grupos sociales. En donde los receptores (consumidores) comparten y se apropian de significados y características simbólicas contenidos en los productos práctico-espirituales en una relación-acción interpretativa con dichos objetos y actos, que son consumidos y valorados como contenedores y portadores de significados colectivos. “En ese sentido, resulta evidente el carácter mediador del arte en tanto lenguaje, es decir, en tanto vehículo y soporte de la comunicación” (Romeu Aldaya, 2008: 7); contribuyendo a la organización de las relaciones sociales entre sujetos que intercambian sus sentidos de vida, ideas, creencias, en un proceso predominantemente comunicativo y, por lo tanto, dialógico.

Valor del arte, implicaciones histórico-culturales

A los objetos elaborados con mayor destreza los griegos los denominaron *tejné*, que originalmente significa habilidad para hacer algo bien hecho, siendo aplicado tanto a los productos práctico-utilitarios como a los práctico-espirituales, de donde se deduce que la “creatividad” (habilidad para realizar aportaciones y modificaciones intencionales, partiendo de otras ya existentes, en donde intervienen la memoria, imaginación, experiencia y otras habilidades manuales y cognitivas, en oposición), no es exclusiva del trabajo práctico-espiritual (o artístico), sino también se aplica en todo el ámbito de la producción de objetos práctico-utilitarios; pero sí es el ámbito donde humanamente mejor se objetiva.

En Europa, a partir del siglo XV, con el surgimiento de la modernidad, entendida aquí como el periodo histórico caracterizado por un conjunto de ideas y cambios en Occidente, que se expresaron en la filosofía, la ciencia, la política, el arte y en lo social, se desarrollan tres contradicciones altamente significativas para el arte: a) el divorcio entre el artista y el público, pues sus destrezas creativas son demandadas y consumidas por minorías sociales, con dominio económico, político y/o ideológico (mecenas, cortesanos, realeza, reyes, príncipes, aristócratas, iglesia), desviando su función pública social de origen y tornándose en arte y consumo elitista; b) la diferenciación, entre artesano y artista (artesanía y arte), el trabajo artístico es valorado en lo particular, al grado de que los artistas comienzan a firmar sus productos, haciendo valer su personalidad individual, no importando sus temas; c) y se modifica la finalidad o función mágica, pasando a ser un fin en sí mismos, función estética moderna (que más adelante se precisa). Y como precisa Sánchez Vázquez:

A pesar de recibir encargos de la iglesia ya no es un simple artesano al servicio de ella. Se va afirmando así en la conciencia estética moderna la idea de que el arte no es mero instrumento o medio sino arte; es decir, una actividad que consiste no sólo en hacer bien las cosas, creadoramente, sino en hacerlas teniendo en ellas su fin propio (1992: 92).

Al modificarse la función de los productos artísticos en Occidente, entre los siglos XVI y XVIII, sus formas y contenidos, de evocación histórico-mitológica, de exaltación mística y consolidación de cánones clásicos, se instituyen como paradigma absoluto de belleza, como una unidad espiritual y cultural, dejando fuera de esos cánones a todas aquellas expresiones artísticas no occidentales. Y en este contexto, en 1762 aparece la palabra “arte” en el Diccionario de la Academia Francesa con su significado vinculado exclusivamente a ese valor de belleza y sus productos: las Bellas Artes. Por lo tanto, a lo que hoy se nombra como “arte”, durante siglos no existió como tal. Su acepción es difundida a inicios del siglo XIX en Occidente.

Sobre la estética moderna, debemos precisar que es un periodo de ruptura con los valores clásicos y academicistas, que surgió en Francia y se expandió a otros países de Europa, y como lo señala De Micheli, “no sólo se trató de una simple ruptura estética” (1966: 18), sino que estuvo integrado en un periodo de cambio social y cultural a partir de la década de los 40 del siglo XIX hasta los 50 del siglo XX, en sus inicios, la realidad se colocó como problema central de la producción estética con nuevas lecturas de los conceptos como libertad, progreso y pueblo, y en donde el arte es visto “como espejo de esa realidad, expresión activa del pueblo” (1966: 20), como el arte al servicio del hombre, con vínculos directos con aspectos de la vida social. Desembocando esta estética moderna, en el siglo XX, en diversos movimientos artísticos, que en lo pictórico la mayoría renuncia por completo a la representación directa de la naturaleza, lo real y figurativismo, para entregarse a la exploración de lo contrario: los ismos, claro que, con algunas distinciones.

En el siglo XX se acentúa y expande la dicotomía entre arte culto y arte popular; el primero referido a la producción artística europea, y el segundo, asignado (desde Occidente) para englobar arbitrariamente todos aquellos objetos artísticos procedentes de otros continentes (América, África, Oriente y Oceanía), que no obedecen a parámetros artísticos estéticos europeos, y que, ante su perspectiva valorativa, resultan curiosos, rústicos, exóticos, pero no artísticos. Son conceptos excluyentes y peyorativos que agudizan más lo impreciso del término popular.

El concepto de “arte popular” implica una gran diversidad de orígenes, tiempos, historias, estratos sociales que se entrecruzan, integran o rechazan; se fundamentan y representan concepciones y valores de la colectividad (mágicos, míticos, rituales, religiosos), y se caracteriza en ser espontáneo, auténtico, vital, fundido en su mundo, cultura e identidad, predominando el factor vivencial. Y como lo comenta Malo González: “El arte popular no es estático, pero tampoco obsesionado por el cambio. El ritmo del cambio no es presionado, el cambio viene cuando tiene que venir. Los rasgos de otras culturas se incorporan sin forzamiento a la cultura popular” (2006: 192). Pero lo mágico, religioso y ceremonial son lo más motivante en el arte popular.

El artista popular no sigue reglas académicas legitimadas por teóricos o maestros especialistas, sino que las aprenden en el “hacer concreto de un aquí y un ahora”, en la interacción con los que conocen, guardan y reproducen la experiencia colectiva heredada y transmitida de generación en generación, en su contexto social y familiar.

Pero este antagonismo entre arte popular y elitista, no son dos mundos separados, por lo contrario, se interrelacionan y se influyen mutuamente, claro, no sin las pretensiones hegemónicas y de subordinación por parte de las élites sociales, y sobre todo occidental.

En el siglo XX (en Europa) surge el arte moderno, en donde los artistas se rebelan contra los valores y convenciones del arte clásico, académico y de sus instituciones (escuelas o academias de bellas artes), desa-

cralizando al arte de aquel paradigma generalizador, luchando por su independencia personal e inventiva, con el ideal y afán acentuado de ser innovadores, originales y afirmarse como diferentes, buscando prestigio, reconocimiento y éxito individual, indisolublemente vinculado al ritmo de producción y consumo del capitalismo galopante, o correr el riesgo de ser excluidos del proceso modernizador. Como afirma Belting:

«Hacer arte» equivalía a «hacer arte moderno». Los artistas que no quisieran o no pudieran seguir este axioma no entraban en absoluto dentro de la categoría de arte. Sin embargo, incluso aquellos que eran modernos en su arte, pero vivían por fuera de Occidente, eran excluidos de los rangos oficiales de la historia del arte (Belting, 2009: 11).

Con el desarrollo tecnológico, las consecuencias sociales y políticas de la primera guerra mundial, el ascenso del fascismo, el aumento de la proletarización y alienación de las masas y el crecimiento de sus movimientos y aspiraciones, Walter Benjamin, en 1936, reflexiona el problema de la “reproductibilidad” técnica de la obra artística en Occidente (particularmente de la fotografía y el cine), como el desmoronamiento (atrofia o extinción) del “aura del arte”, que consiste en la separación del arte de su fundamento cultura, autonomía y existencia irrepetible, de su “aquí y ahora”, es decir, la fragmentación de la “unicidad” de la obra de arte o separación de “la historia a la que ha estado sometida en el curso de su producción” (Benjamin, 1989: 3). Provocando dos grandes cambios en las obras artísticas: primero, entre la imagen y la reproducción de la obra de arte, pasando de una “singularidad y perduración” a una “fugacidad y repetición”; y segundo: entre el valor cultural y el “valor exhibitivo”, en donde el segundo comienza a reprimir al primero; anulando las aspiraciones de las masas.

Para Walter Benjamin, el fascismo impone la estetización de la política, que anula en el público la posibilidad de formular su propio juicio, trasfigurando “lo real en mera apariencia agradable y en imagen a ser contemplada [...] carentes de toda capacidad de denuncia, se ponen al servicio del mantenimiento del statu quo” (Staroselsky, 2020: 10); expandiéndose así el arte de masas, de entretenimiento y distracción. Cuando el propósito del arte, para Benjamin, es politizar, provocar, concientizar.

La estandarización del arte a través de su reproducción técnica es ambivalente, si bien logra acercar, a gran escala, obras de arte (reproducciones) a un público consumidor, para su contemplación o relación estética; también es verdad que la reproducción del objeto artístico jamás podrá sustituir la relación directa con la obra única, con su “aquí y ahora”, pero como lo comenta Sánchez Vázquez: “este contacto aproximado, relativo y un tanto infiel será siempre preferible a la ausencia de toda relación” (1982: 237).

La reproductibilidad del arte está organizada en una gran industria cultural, su distribución y consumo se estructura en función de la ley de la producción material capitalista, por lo cual, los medios masivos difunden en mucha menor proporción obras de arte para las mayorías, que pseudoarte, es decir, arte de masas, que se caracteriza por ser banal, rutinario que sólo entretiene al hombre enajenado, hueco, despersonalizado, deshumanizado (perdido a sí mismo y expropiado de su verdadera esencia). Es decir, “por arte de masas entendemos aquél cuyos productos satisfacen las necesidades pseudoestéticas de los hombres-masa, cosificados, que son, a la vez, un producto característico de la sociedad industrial capitalista” (Sánchez Vázquez, 1982: 242). Pese a ello, es pertinente reconocer que, al interior de este vasto campo de la industria de los medios de comunicación masiva, se ubican artistas que, con su capacidad creativa, elaboran propuestas artísticas con un alto valor crítico y desalienante, principalmente en América Latina.

Actualmente, la globalización ha ampliado el mercado del arte, principalmente a través de los medios electrónicos, que desplazan el regionalismo y promueven más imágenes descontextualizadas, impulsando más la novedad y lo efímero.

Valor estético

La palabra estética, en nuestro ámbito coloquial, adquiere diversas connotaciones: como el arreglo de una persona, lo elegante, agradable, buen gusto, la belleza en objetos o en los seres humanos; como disciplina filosófica que estudia la belleza y al arte, entre otros. Esto, en principio, nos convoca a precisar algunos aspectos de definición y significación de lo que consideramos Estética, lo estético y su valor teórico y práctico para el desarrollo humano, pero que, al ser tan amplio el contexto teórico e histórico de ello, sólo nos limitamos a puntualizar cuatro elementos que consideramos relevantes para nuestro objetivo: el origen, importancia y trascendencia de las reflexiones filosóficas sobre el objeto de la Estética; la exposición de la pertinencia de partir de una postura teórica estética concreta, que es la propuesta teórica de Adolfo Sánchez Vázquez, filósofo hispano-mexicano, esbozo de sus principales postulados sobre la relación, percepción y valoración estética y finalmente comentar el concepto de estetización y sus implicaciones socioculturales.

Escenario estético-filosófico

La palabra estética, al igual que la palabra arte, tiene su origen en la cultura griega, *aísthesis*, que significa: “sensación”, “percepción sensible”. Actualmente se utiliza para nombrar la disciplina filosófica que estudia las diversas reflexiones y corrientes filosóficas habidas desde la antigüedad griega hasta nuestros días sobre la actividad artística, su producto, consumo, así como las interpretaciones e implicaciones conceptuales con respecto al origen y función de lo estético.

Si bien sabemos que desde el siglo VIII a. n. e., existen reflexiones que abordan de forma directa o indirecta elementos relacionados con lo estético, es un hecho que históricamente se considera como punto de partida de la Estética, como conocimiento filosófico sistemático, la publicación de los dos tomos del filósofo alemán Alexander Baumgarten denominada *Estética* (publicados en 1750 y 1758), teoría del saber sensible o de lo bello, como perfección del conocimiento de lo sensible, interesándose sólo por el arte, en tanto bello.

Las nociones, problemas y principios de reflexión de la Estética son muy diversos y, sobre todo, abordados desde diferentes orientaciones teóricas, ideológicas o sistemas filosóficos. Entre las categorías más debatidas en esos estudios están: origen, características, causa, función y relación de lo bello, lo útil y lo bueno, vinculado en mayor o menor medida con lo perfecto, supremo, sublime, placer, gusto, imaginación, así como con las características de: pureza, proporción, armonía, justeza, juventud, virtud, armonía, medida, número, simetría, conveniencia, verdad belleza moral. Estas propiedades asignadas o planteadas por las estéticas, varían la ubicación del origen, procedencia y comportamiento de lo estético, según sea la perspectiva filosófica o ideológica: como cualidad del objeto, objetivación de lo divino a través del sujeto o como idea intelectual, psíquico, sensible, suprasensible, o metafísica. Ubicando todo ello, ya sea en objetos en general, en el arte en particular, en la naturaleza, o en las conductas, actitudes y percepciones humanas.

En términos generales, diversas reflexiones estéticas, por varios siglos, han tenido como objeto de estudio a lo bello, vinculado con otros importantes factores, y como ya lo comentamos, a partir del siglo XVIII; se desarrolla como conocimiento del arte; y en el siglo XX surgen orientaciones marxistas, que oscilan, en lo general, entre la perspectiva cientificista que asigna al arte una función instrumental ideológica y política; y el enfoque filosófico, que coloca a la experiencia estética y a la producción artística como centro de su reflexión, en donde, como afirma Morawski.

[...] uno de los muchos medios de la autorrealización del hombre, aumentando la estatura humana en el mundo no sólo en el plano de la conciencia para sí sino también de conciencia potencial [...] En una palabra, en la orientación

filosófica el objetivo trans-ideológico del potencial estético se incrementa, la desenajenación se enfatiza, y los valores estéticos son reforzados (Morawski, 1977: 23).

Ante este amplio y variado espectro de perspectivas y orientaciones teóricas estéticas, estimamos conveniente para este apartado, partir de una perspectiva Estética particular, que es la del filósofo Adolfo Sánchez Vázquez, en su “Invitación a la Estética”, orientación filosófica marxista y que corresponder más al enfoque aquí sustentado. En ese trabajo, el autor desarrolla su exposición con base en tres ejemplos significativos: pintura rupestre prehistórica, pila bautismal de una iglesia medieval, y la *Coatlicue* (Sánchez Vázquez, 1992: 82-83), pero que aquí no citaremos por el nivel de generalidad que pretendemos.

Objeto y objetivos de la Estética de Sánchez Vázquez

El objeto de estudio de esta Estética es el “universo estético” o mundo de apropiación de la realidad humana específica o relación singular con diversos objetos: no artísticos (artesanales, mecánicos, técnicos, industriales, cotidianos, de la naturaleza, etc.), que si bien responden a una finalidad extraestética, práctico utilitaria, tienen también su lado estético, en condiciones históricas, sociales y culturales concretas; y objetos artísticos, en cuyos productos se objetiva esa relación con el mundo a partir de una praxis artística particulares con toda su subjetividad y despliegue histórico.

Esta Estética establece como objetivo el comprender, describir y explicar, cómo se desarrolla la relación estética singular entre un sujeto y un objeto específico y descubrir por qué los valores estéticos se integran en ella; Sánchez Vázquez precisa que su Estética “explica esos valores, no los instituye o prescribe, no los propone ni dicta normas para su realización [...] no es normativa: es ciencia de lo que es y no de lo que debe ser” (1992: 61).

Si bien esta Estética no es una guía para los productores o consumidores, sí puede dilucidar el ambiente ideológico dominante basado en el discurso de “libertad del arte y del artista”, contribuyendo a la toma de conciencia del lugar que se ocupa en la relación con un objeto estético, o un producto artístico.

Por último, es pertinente precisar que en la relación estética con objetos artísticos, en lo general, están presentes elementos sensibles, imaginarios, valorales, significativos y que en diversos productos e incluso lenguajes artísticos, además se integran componentes cognitivos, tanto en su producción como en su consumo estético, que se interpretan, leen o se dialoga.

Relación, percepción y valor estético

A partir del trabajo social, los seres humanos no sólo crean objetos útiles para satisfacer sus necesidades, además, y con base en esa esencial actividad, contraen diversos tipos de relaciones entre ellos (económicas, morales, políticas, jurídicas, estética, etc.), para con la naturaleza y con los objetos que producen, que nuestro autor (Sánchez Vázquez, 1992: 77) agrupa en: a) práctico productiva (que transforma la naturaleza y produce valores de uso); b) práctico utilitarias (utiliza o consume); c) teórico cognoscitiva (que asimila intelectual y socialmente su mundo); y d) la estética (singular apropiación y contemplación de la realidad humana). Todas estas relaciones humanas dependen de diferentes factores y condiciones históricas y sociales: actividad productiva material, división social del trabajo, estructura social, costumbre y hábitos culturales, ideología dominante, etcétera.

La relación o situación estética como modo específico de apropiación humana del mundo, no sólo se manifiesta con el arte, sino también en la contemplación con la naturaleza y con objetos práctico-utilitarios.

Por principio, la relación estética se establece entre un sujeto y un objeto en un momento y situación concreta: en donde el sujeto se comporta con un interés específico (no reductible a intereses materiales, morales u otros tipos) y pone toda su atención en él, lo consume contemplando, acorde a su naturaleza singular (liberado de las necesidades, intereses y preocupaciones inmediatas materiales o anímicas); y el objeto, que posee una existencia física, es accesible a los sentidos estéticos (vista y oído) y es significativo para el sujeto que lo contempla y le suscita un efecto emocional. Pero la relación estética no es reductible a una simple contemplación pasiva, pues en ella están presentes elementos sensibles, imaginarios, afectivos e incluso cognitivos.

La percepción es un acto individual, sensorial, que se desarrolla en la vida personal, y es un acto social, pues se ubica siempre dentro de un contexto social y cultural, que impone a la percepción individual hábitos y esquemas de percepción. En la percepción estética se reconocen objetos, se despiertan recuerdos, se crean imágenes y se desencadenan ciertas reacciones afectivas. Al respecto, precisa Sánchez Vázquez, la percepción estética:

[...] no se queda en la captación de la apariencia sensible del objeto [...] pone en juego ideas, recuerdos, sentimientos, imágenes, determinados todos ellos por experiencias vividas, personales; pero también se hacen presentes concepciones, valores que derivan del bagaje cultural de que dispone y del ideológico-estético en particular” (1992: 132).

Estos elementos de la percepción estética individual varían históricamente, de una sociedad a otra, acorde a cada cultura, concepción del mundo e ideología dominante.

La percepción humana en general, no sólo es un conjunto de mecanismos receptores de información y medios para alcanzar fines, sino que, además, la percepción estética sobre salta ese ámbito instrumental y se torna en un fin en sí mismo, ya que no se guía por ningún interés material; en donde su tiempo de duración será el que tarde el interés estético del sujeto aprehendido en la forma, significación y sensibilidad del objeto percibido y los elementos traídos por la relación. El interés estético nace de la percepción (relación) misma y se mantiene cuando el objeto percibido emplaza ante el sujeto su prodigalidad sensible y simbólica que le es inherente; se trata de un interés o atención motivados por el objeto estético, por lo tanto, lo estético no existe de facto en el objeto ni el sujeto, sino sólo en el momento de la relación, en el acto de la contemplación, consumo, apropiación consciente del sujeto; y tanto más intensa y profunda sea la relación, tanto más intensa y profunda será la experiencia estética.

Pero el desinterés e indiferencia del sujeto por el objeto coarta toda posibilidad de que se suscite la relación o contemplación estética, de donde se infiere que el sujeto no siempre se comporta estéticamente y el objeto tampoco cubre siempre una función estética. También puede ocurrir que se puede suscitar una relación estética y pasar a otra extraestética, o a la inversa. Además, la percepción estética es disímil entre distintos sujetos sobre un mismo objeto, pues, como ya se señaló, la percepción es un acto individual. Por lo tanto, lo estético y lo extraestético están en constante intersección y conversión.

Autonomía de la relación estética y la estetización

Como se comentó, a partir del siglo XV, particularmente en Occidente, se desarrollan tres contradicciones o divorcios: entre el artista y el público, artesano y artista, y la finalidad mágica a la estética, aquí puntualizaremos la última.

La relación estética: entendida aquí como el acto interesado (consciente de su especificidad y autonomía) y atento en la contemplación que lo motiva un objeto que posee una forma y potencial significación

y que tiene como único fin la apropiación de éste, de su apariencia sensible y significativa, sin ningún otro interés material inmediato; no se manifestó como tal en el pasado, y que tuvo que trascurrir un proceso de desarrollo y posteriormente de autonomización de ese comportamiento, que hoy lo podemos vivenciar en los museos, hubo que trascurrir una larga evolución para su conformación, y sus primeros indicios se pueden observar:

[...] en primer lugar, desde el momento en que se producen objetos con cierta forma, tiene que darse necesariamente una conciencia de ella, por difusa o rudimentaria que sea, a la que podemos llamar conciencia estética; en segundo lugar, esta conciencia, propiamente de la forma, es inseparable del proceso práctico-material de transformación de una materia, con arreglo a un fin, en que consiste el trabajo humano (Sánchez Vázquez, 1992: 96).

En contraposición a esto, la indiferencia del sujeto ante el objeto o un interés práctico utilitario material, suspende toda posibilidad de que se suscite una relación estética.

Como se comentó, la producción de objetos de uso (práctico-utilitarios) condujo a la consolidación de experiencias y habilidades que permitió, a los productores, incorporar un trabajo extra a sus productos, más allá de lo básicamente necesario útil, asumiendo una nueva función: mágica o práctico-espiritual. Por ello, se considera que la relación estética tiene sus raíces en el seno de la actividad práctico-utilitaria, en el proceso de producción de valores de uso que satisfacen necesidades esenciales. Pero sólo a partir del Renacimiento y a inicios del siglo XX se consolida en toda su especificidad la relación estética.

Sin embargo, vale la pena señalar que, desde finales del siglo XIX, principalmente en los museos, se consumen estéticamente objetos que no fueron producidos con una finalidad estética, allí se pueden contemplar objetos del pasado que fueron creados con un fin distinto (práctico-utilitario, práctico-mágico, mítico, ritual o religioso), que al ser extraídos de su contexto cultural y consumidos por el espectador moderno, son separados de su función original, para cubrir una función estética, sin perder su esencia sensible y significativa. Aquí se observa un proceso de autonomización de lo estético en general y que Sánchez Vázquez lo caracteriza en dos rasgos:

[...] a) desplazamiento de la atención de la función a la forma, del medio al fin, o también de la función utilitaria (en el doble sentido de práctica y espiritual) a la función estética; y b) atención a la obra como obra de arte, es decir, como producto de una actividad humana práctica, creadora, específica (1992: 91).

Por lo tanto, la autonomía de la relación estética en general alcanza su total desarrollo en el siglo XX, aunque no en todas las sociedades se desarrolla por igual, ya que existen factores culturales y sociales que lo limitan, particularmente con respecto a la relación estética con las expresiones artísticas del pasado y más aún contemporáneas. Además de que se encuentra frecuentemente entrelazado con otros comportamientos, e incluso no como relación central. Actualmente se promueve culturalmente la relación estética en museos, teatros, auditorios y centros de difusión cultural, pero de forma selectiva y guiadas más por la adquisición de ganancias económicas que reditúa a los capitalistas o promotores culturales y del arte.

En este sentido, Walter Benjamin diagnostica el problema de la estetización general de la existencia humana, ante el desarrollo tecnológico y la reproductividad técnica del arte, que por un lado ofrece la posibilidad de la democratización del arte (difusión masiva), pero también surge su contraparte, el empleo de éste por el fascismo como propaganda política, con una evidente dimensión política, como un proceso en el que el arte se reduce a medio de despolitización, alienación y manipulación de las masas, ya que sólo le interesa mostrar “un mundo bello e incluso, que la vida es bella” (Staroselsky, 2020: 10), perdiendo su

capacidad significativa, transformadora y de denuncia, obstruyendo una lectura crítica de la realidad que potencie una experiencia con la obra de arte y con el pasado histórico social.

No se puede negar la potencialidad que ofrece el desarrollo tecnológico para la reproductibilidad del arte y su difusión, pero tampoco el hecho de que ninguna reproductibilidad puede sustituir a la obra original y sobre todo a la relación estética directa con ella; pero que, ante la imperiosa necesidad de que los productos artísticos estén lo más accesible posible a las mayorías para su consumo estético y deje de ser un patrimonio minorías, es preferible a la ausencia de toda relación estética.

Valor de cambio del arte

En este último apartado sólo resaltamos las principales causas, características y consecuencias de la transformación del producto artístico a mercancía, en donde se ve regulado por el valor abstracto y factores extra estéticos y alienando el valor artístico de dichos productos.

A finales del siglo XIX y sobre todo en el XX, el capitalismo sometió a los productos artísticos del pasado y presente a sus leyes de mercado, es decir, a circular como mercancías, adquiriendo un precio y una circulación similar a cualquier otra mercancía en el mercado capitalista de producción.

Si bien es cierto que, en el siglo XIX (en Occidente), los artistas y sus productos logran liberarse de la dependencia de mecenas, cortesanos, aristócratas y el poder clerical, ello no representa su total autonomía, pues ahora, en el capitalismo, para que su producto llegue a ser consumido estéticamente, “el artista se ve obligado a entrar en una nueva relación —anónima, impersonal— en la que su obra, como mercancía, se vende a un comprador cuyo rostro no conoce” (Sánchez Vázquez, 1992: 93).

Es decir, para que el valor de uso (estético) de la obra artística se realice en una sociedad capitalista de producción, antes tiene que mutar su valor en valor de cambio. Finalmente, el artista y su producto, pasa a la dependencia del mercado capitalista, principal mecanismo de distribución social de los productos culturales, en donde el valor de las mercancías se regula por el valor abstracto, que se establece por “el tiempo de trabajo socialmente necesario empleado en su producción”, pero al trabajo artístico no se le puede valorar bajo ese concepto, porque la fuerza de trabajo del artista es habilidad creativa, simbólica, singular y cuyo valor económico es sobre dimensionado en el mercado. Por ello, en opinión de Fabelo y Figueras:

Valor de uso y valor de cambio —categorías de la economía política clásica— no son suficientes para explicar los desproporcionados precios que adquieren ciertas mercancías, sobre todo hoy, cuando la reproductibilidad técnica de las imágenes ha dado lugar a un desarrollo impetuoso de la industria cultural que confluye en una sociedad espectacularizada (Fabelo & Figueras, 2022: 264-265).

El arte, al ser una mercancía más en el mercado capitalista, su valor económico no se regula por el valor abstracto, sino que oscila por valoraciones (extraestéticas) económicas de oferta y demanda, que son definidas por factores mercantiles o “valor agregado” (Fabelo & Figueras, 2022: 267).

Tanto el artista como su producto, se ven acosados por el mercado especulativo (la exigencia, gusto e interés de marchantes, peritos, tasadores, galeristas, coleccionistas, casas de subastas, críticos, revistas especializadas, entre otras) y las instituciones estatales, a través de la fetichización del objeto artístico, que provoca una inflación de su precio.

Entre las valoraciones extraestéticas están: la originalidad y la autenticidad de los objetos artísticos, así como su historia y significación cultural, el renombre alcanzado por el artista a través del marketing de su persona y trabajo. Todo ello convierte al mercado del arte en un ámbito privilegiado de inversión, pero a su

vez representa la enajenación del valor estético del arte, fenómeno constante en todo el siglo XX hasta nuestros días, expandiéndose a todo el mundo. No existiendo una relación congruente entre el valor económico y valor estético de las obras artísticas.

Hoy las instituciones culturales, museos, galerías, teatros, auditorios (privadas y públicos), siguen políticas y estrategias comerciales (marketing) para la exhibición, difusión y exposición de obras artísticas, buscando crear nuevos públicos, favorecer el turismo y canalizar la producción y consumo del arte hacia la maximización de las ganancias de los inversionistas (y no de las verdaderas necesidades subjetivas esenciales de la sociedad), en este ámbito, es donde el valor estético (simbólico) es distorsionado y transformado en valor de cambio, y la ideología del libre comercio ofrece el discurso vacío de un arte libre, “simulando una imagen inmaculada de independencia del arte y la creatividad” (Belting, 2009: 18), quedando el mercado del arte sobre la “distinción entre precio y valor”, citando la definición de un cínico de Oscar Wilde en su obra de teatro “El abanico de Lady Windermere”:

Cecilio Graham: ¿Y qué es un cínico?

Lord Darlington: Un hombre que sabe el precio de todo e ignora el valor de nada (2003 {1892}: 46).

Es decir que, en el mercado del arte, se conocen los precios de todas las obras artísticas, pero se desconoce su valor artístico y estético, de donde se puede señalar que el mercado del arte capitalista es un gran cínico, que promueve no valores artísticos y estéticos, sino la novedad de productos comerciales con etiquetas de arte moderno o contemporáneo, dentro de los ciclos económicos, que suben de atracción y precio, pero después bajan y pierden su presencia. Por lo tanto, en el capitalismo, el arte no depende de su valor artístico y estético, sino de las reglas comerciales, de los gustos y preferencias de los inversionistas, especuladores y especialistas, por lo tanto, el valor económico no tiene una relación directa con el valor artístico-estético, pues no se puede admitir que: “A mayor precio económico necesariamente corresponde mayor valor humano o mayor valor estético” (Fabelo & Figueras, 2022: 263) y ante ello, Sánchez Vázquez precisa que: “La producción capitalista es hostil al arte” (1982: 1|79).

Consideraciones finales

Lo aquí expuesto sólo es un primer acercamiento reflexivo a algunos trabajos sobre esta problemática del arte y lo estético, ya que es muy basta la oferta de estudios, que demandan mayor trabajo de estudio individual y discusión interdisciplinaria.

El valor del arte y el valor estético, históricamente no han sido elementos sociales estáticos y surgidos en un momento específico, sino a través de un proceso y en permanente movimiento, vinculado indisolublemente a los cambios sociales y culturales de cada época y región, y además en relación directa con el trabajo y producción de valores de uso. Y que resulta sustancial rescatar esos vínculos y relaciones con el arte y lo estético. Para comprender su uso, y valor dentro de la sociedad y para el desarrollo humano en general.

Esas actividades inventiva individual y colectiva objetivan cualidades simbólicas, sensibles, significativas y comunicativas, y desarrollan diversos medios de expresión y comunicación que hoy denominamos genéricamente: lenguajes artísticos. Que son consumidos colectivamente, de acuerdo con los fines y funciones asignadas en un contexto social, cultural e histórico concreto.

El arte no es reductible a lo bello o a los cánones occidentales que han soslayado y etiquetado al “arte popular”, concepto que no dice nada y sí enajena la diversidad artística y valores estéticos multiétnicos, sociales y culturales, que es la verdadera riqueza de la humanidad.

Y como afirma Calvo-Gómez: “las relaciones de producción capitalista representan un antihumanismo” (2019: 232), con pueblos y naciones desiguales y fragmentadas en clases sociales, por un lado, élites privilegiadas, y por el otro, comunidades alienadas, degradadas como seres humanos, consideradas como seres abstractos.

Por lo tanto, y retomando a Marx, a través de Calvo-Gómez, es imprescindible recuperar la verdadera esencia humana o capacidad de construir el propio destino, un mundo igualitario, como sujetos protagónicos de la historia, en interacción con la naturaleza, considerando al hombre en su realidad efectiva y concreta; reconciliando al hombre consigo mismo, con los otros hombres y con la naturaleza, en donde los hombres sean dueños de sus fuerzas y su trabajo social, como seres libres.

Y por todo ello, concluimos que el arte ha sido, es y será siempre necesario para la humanidad, pues son los medios más desarrollados con que contamos para humanizarnos, en este mundo que transforma y reduce al arte en mercancía, muestra clara de la alienación y enajenación del ser humano en el capitalismo.

Referencias

- Bayer, Raymond (1980). *Historia de la Estética*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (1989). “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*. (Buenos Aires: Taurus) en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf> acceso 6 de mayo de 2023.
- Belting, Hans. 2009. “Arte contemporáneo como arte global: una estimación crítica” en *ERRATA* (Colombia) No. 14, julio-diciembre en: <<https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata14-geopoliticas-del-arte-contemporaneo>> acceso 30 de enero de 2023.
- Brecht, B. (1967). “El formalismo y las formas”. En *Estética y Marxismo*. T-I. México: Editorial Era, 230-233.
- Calvo, Walter (2019). “El humanismo marxista” en *Espiga* (Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica) Vol. 18, No. 38 en: <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/4678/467859738007/467859738007.pdf>> acceso 21 de agosto de 2023.
- De Micheli, Mario (1966). “Las vanguardias artísticas del siglo XX”. Colección Socialismo y libertad. Libro 118 en: <<https://elsudamericano.files.wordpress.com/2019/12/188.las-vanguardias-artc38dsticas.pdf>> acceso 25 de enero de 2024.
- Fabelo, José Ramón & Figueras, José Manuel (2022). “Relación entre valor económico y valor estético en la obra de arte contemporánea. Una aproximación”. En López, Alberto y Huesca, Fernando (comps.). *Investigaciones actuales en estética y arte* (Puebla), vol. 18.
- Fischer, Ernst (1973). “La función del arte” en *La necesidad del arte*. Barcelona: Península en: <http://envia3.xoc.uam.mx/site/uploads/lecturas_TID/unidad3y4/Fisher.pdf> acceso 24 de abril de 2023.
- Fischer, Ernest (1970). “Asunto, contenido y forma” en Sánchez Vázquez, Adolfo (comp.). *Estética y Marxismo*. México: Editorial Era, Tomo I.
- Malo, Claudio (2006). “Arte y cultura popular”. Ecuador: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares en: <<http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/299/1/ARTE%20Y%20CULTURA%20POPULAR%20Segunda%20edicion.pdf>> acceso 26 de junio de 2023.
- Morawski, Stefan (1977). *Reflexiones sobre estética y marxismo*. México: Editorial Era.
- Romeu, Vivian (2008). “La dimensión comunicativa del arte. Apuntes para un estado de la cuestión” en *Anuario de Investigación de la Comunicación CONEICC*. Universidad Iberoamericana Ciudad de México en: <https://www.researchgate.net/profile/VivianRomeu/publication/27393422_La_dimension_

comunicativa_del_arte_Apuntos_para_un_estado_de_la_cuestion/links/57fe499e08ae6b2da3c88b21/La-dimension-comunicativa-del-arte-Apuntos-para-un-estado-de-la-cuestion.pdf> acceso 24 de mayo de 2023.

Sánchez Vázquez, Adolfo (1970). “La definición del arte” en Sánchez Vázquez, Adolfo (comp.). *Estética y Marxismo*. México: Editorial Era, Tomo 1.

Sánchez Vázquez, Adolfo (1982). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Editorial Era.

Sánchez Vázquez, Adolfo (1992). *Invitación a la Estética*. México: Grijalbo.

Staroselsky, Tatiana (2020). “El problema de la estetización y la reconfiguración de la experiencia en la filosofía de Walter Benjamin”. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En: <<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1965/te.1965.pdf>> acceso 20 de abril de 2023.

Wilde, Oscar (2003) [1892]. *El abanico de Lady Windermere*. En: <<https://biblioteca.org.ar/libros/89794.pdf>> acceso 4 de julio de 2023.

2

Arte y fetichismo de la mercancía. Introspecciones en torno a una diada contemporánea*Alfredo García Galindo**Un infierno ruge en el alma de la mercancía, por toda la aparente tranquilidad fijada por el precio.*WALTER BENJAMIN, en *El proyecto de los pasajes***Introducción**

Resulta una tarea muy compleja definir un criterio que unifique, al menos en forma general, lo que el arte representa a la hora de calificar su lugar en un contexto de capitalismo. El énfasis que diversas voces han puesto en esta pretensión ha ido desde las implicaciones más concretas vinculadas con la comercialización, hasta las del orden de la subjetividad, que se refieren a las implicaciones de orden psicosocial o del espectro de lo simbólico que se abren paso en esta trama. Esto es lo que ha motivado la hechura de este capítulo, el cual propone una serie de reflexiones que procuran identificar algunos lazos que vinculan ambas dimensiones.

Planteadas esa intención general, primero, en el apartado “Arte y fetiche”, se arranca con la revisión del concepto de arte como manifestación que habla de la intención de los grupos humanos por imprimir belleza estética en su realidad y que, a su vez, se puede configurar como un lenguaje que tiene presencia en prácticas sociales de diversas naturalezas. Igualmente, se establece el entendido del concepto fetiche como objeto imbuido de un poder ritual que se corrobora en religiones y culturas, para realizar así un engarce entre arte y fetiche que puede percibirse en la obra de artistas contemporáneos. De ahí se pasa a la exposición de la categoría fetichismo de la mercancía como una ruptura del hacer de los individuos que se relaciona, a su vez, con el fenómeno de la alienación como marcas peculiares de la existencia en contextos de capitalismo.

En el siguiente apartado, “La obra de arte como fetiche mercantil”, se propone una reflexión que pone énfasis en la significación simbólica y de estatus y prestigio que la mercancía adopta, en particular, la obra de arte al encontrarse inmersa en un mercado en el que su alto precio apuntala ese mismo carácter fetichista. Se pone también atención a los contenidos simbólicos que la obra implica, incluyendo aquellos que refieren el sufrimiento y las antinomias que rodean la materialidad de cualquier mercancía que aparece en la economía capitalista, la cual tiene la peculiaridad de incluso elevar al concepto de arte a las propias mercancías que surgen como bienes de consumo. Esto mismo nos lleva a destacar que en un contexto semejante ocurre una subsunción del artista por el mercado que revela el carácter totalizante del modo de producción capitalista.

Finalmente, en el apartado “El lugar del artista en una industria fetichista”, se denuncia la situación precaria de los artistas en ese mercado del arte que además de marcar las pautas económicas de este sector, se convalida como un dispositivo disciplinador, que incluso llega a tal punto de control y trastocamiento del arte que convierte a las propias obras de las vanguardias artísticas en mercancías fetichizadas, que confirman el poder real de las élites económicas. Se expresa así que las condiciones impuestas por esta racionalidad capitalista favorecen la activación de una modalidad de alienación definida por la independencia fetichista que las obras de los artistas ganan incluso a despecho de ellos mismos como creadores.

Arte y fetiche

Dada la enorme complejidad del concepto arte, podemos apelar a la estratagema de usar la palabra en su sentido más coloquial, de hecho, a ello recurren a menudo diversas ciencias sociales y humanidades para

encaminar el entendido de lo que el arte implica para la experiencia humana; así, recurriendo a los ámbitos convencionales de definición, el vocablo arte se refiere a “toda actividad humana que, basándose en ciertos conocimientos, los aplica el artista para alcanzar un fin bello” (Lozano, 1982: 13).

Esta definición implica una generalización que corona un extendido proceso histórico referido a la separación entre actividades de lo cotidiano respecto a aquellas que pretenden un resultado que supere lo meramente utilitario, como refiere la diferencia entre lo que se entiende por oficio y lo que propiamente se designaba como arte. Es primordial percibir que, en todo ello, siempre la obra de arte implica algo que sobrepasa lo meramente visual (o auditivo en el caso de la música), es decir, el simbolismo o la experiencia estética del observador se abre paso por lo que se expande y ramifica la valoración de dicha obra hacia distintas direcciones.

En este tenor, en todas las culturas, de todos los tiempos, ha existido el arte como una forma de dotar de belleza estética tanto al cuerpo del ser humano como los entornos en los que este convive, aun cuando en ello los significados insertos puedan tener motivaciones distintas. El hecho de que existan estilos artísticos particulares refrenda la relación que los individuos establecen con la realidad material, más allá de que los estilos artísticos se refieren a la producción de un individuo o de una colectividad, sea un grupo religioso, una ciudad o una cultura completa.

Podemos así considerar que los objetos artísticos no pueden plasmar formas puras y autosuficientes, sino más bien se trata de productos condicionados por procesos específicos del desarrollo histórico y social, es decir, el arte no puede alimentarse a sí mismo como si se tratara de un elemento etéreo ajeno a los cambios sociales, pues estos intervienen en el concepto de arte con lo que se afirma que no existe un concepto trascendental o ahistórico del mismo (Bruno, 2013: 69).

Derivado del ámbito simbólico implicado, podemos decir ahora con Meyer Schapiro, que el estilo constituye un lenguaje que cuenta con una estructura interna y una expresividad propia; esto en cercanía con otros antropólogos que establecen una analogía entre arte en sí y lenguaje, o bien, con Lévi-Strauss, quien propone que el significado del objeto artístico se revela cuando aparece como elemento inserto en una estructura de relaciones. Esto contrasta con otras apreciaciones como la de Leach, para quien el arte tiene la función de expresar los principios morales de la sociedad que se encuentran en posibilidad de ser trasgredidos, como ocurre cuando un pintor plasma una escena o situación que en lo cotidiano podría ser objeto de censura (Barfield, 2001: 115).

La complejidad de interpretaciones en torno al arte incluye su papel de distintos órdenes, lo que hace referencia a funciones que convencionalmente no tiene en la cultura occidental, como ocurre en diversos pueblos en los cuales las iniciaciones son, en forma inherente, prácticas artísticas con las que los jóvenes ingresan al mundo sobrenatural y del tabú, para adquirir su lugar pleno como adultos o incluso para convertirse en seres espirituales. El hecho de que estos rituales impliquen el uso de objetos que son considerados por la comunidad como productos no solo humanos sino también de creación divina, abre la posibilidad de que percibamos su carácter de fetiche, lo cual involucra tener en cuenta el concepto coloquial del propio fetiche.

Sabemos que diferentes tradiciones de conocimiento, como las ciencias sociales y las humanidades, han aportado algunas referencias para delimitar su semántica, incluyendo la que corresponde con las dimensiones de lo cultural en lo que se refiere a las expresiones de diversos pueblos a lo largo del tiempo y el espacio. Es el caso de la antropología, la cual plantea que el fetiche “es un objeto imbuido de potencia ritual, a menudo envuelto en tabúes y que confiere beneficios materiales a su poseedor” (Barfield, 2001: 284).

Con este entendido, el concepto de fetiche tiene un lugar cardinal en la relación que los seres humanos establecen con las fuerzas de la naturaleza y con los seres divinos. Ese misterio que contiene el fetiche se exterioriza por la vía de una magia que ejerce un influjo en la realidad material. De ahí podemos compren-

der el vínculo subjetivo que tantas personas han establecido y establecen con objetos como santos, vírgenes y crucifijos o en un sentido con un perfil subjetivo distinto, como los amuletos y otros objetos vinculados con creencias populares.

Existe copiosa cantidad de publicaciones que a su vez desde el arte han hecho referencia a la presencia de los fetiches en las obras que expresan la experiencia estética. Sea desde el arte vinculado en occidente con la religiosidad judeocristiana como ejemplo, como otras manifestaciones que muestran un cariz de mayor sentido secular; sea que en las primeras se piense realmente que hay un vínculo con la divinidad o que se trate, como en el segundo caso, de una noción de mayor expresión alegórica por la que se destacan otros aspectos de la realidad humana que no necesariamente tienen relación con la trascendencia más allá de la muerte. Algo peculiar del fetiche religioso, sea una pintura o una estatua, es que implica una objetivación de lo sagrado; esto involucra la cercanía con el fetichismo de la mercancía propuesto por Marx, porque esta sacralización del arte nos encamina desde lo sublime que se vuelve cosa a la cosa que se libera del propio ser humano como su creador.

No obstante, habrá que notar que el fetiche en el arte visibilizado por los símbolos que están insertos en la obra, expresa que el objeto artístico es un receptáculo de contenidos que exceden su materialidad, podemos decir, en otras palabras que de la relación directa de lo divino con el objeto fetiche de la prehistoria o de las grandes civilizaciones antiguas, pasamos a una relación más directa del individuo con un objeto a partir de la Edad Moderna que, si bien ya no tiene necesariamente una ligazón con dicha divinidad, aun así mantiene un secreto que le da una significación particular, pues como podemos coincidir de nuevo con Fernando Antonio Rojo:

El término fetiche es aplicable no sólo a símbolos, ídolos, amuletos, talismanes, objetos devocionales o de veneración religiosa, sino también a la obra de arte como objeto artificial dotado de un poder mágico (o elemento propio de diversas operaciones mágicas), y también como objeto dotado de cargas emotivas y psíquicas, o de valores estéticos y espirituales. Como objeto artístico el fetiche extiende y expande el potencial expresivo y comunicativo de la obra plástica. El fetiche puede ser susceptible de un uso iconográfico o conceptual (Rojo, 2009: 12 y 13).

Una interpretación semejante permite considerar como plausible la valoración de la obra plástica de diversos artistas de la actualidad como fetiches contemporáneos; esto es lo que hace al autor destacar en concreto la obra de la artista española Marta Palau, ya que ella recurre a lo simbólico y al carácter de fetiche de sus obras pues ejecuta un diálogo con el arte rupestre, es decir, acude a una noción convencional del fetiche al atraer sus formas más puras y originarias. Para Rojo, se despliega un sentido meta-sígnico en diversas direcciones comunicativas; las formas de sus creaciones se presentan como metáforas referenciales del mundo, es decir un mundo que se transforma a través de imágenes de naturaleza diversa, o también como metáforas proyectivas de la psique lo que habla de una búsqueda personal y existencial (Rojo, 2009: 18).

Lo que podemos ver aquí es un perfil interpretativo en el que el análisis se enfoca en una suerte de ejercicio fenomenológico por el que se destaca la relación de la artista con su obra, o bien, la más convencional intención de interpretar lo que dicha artista pretende comunicar, como es lo que a menudo pretenden discernir los críticos de arte. No obstante, y como veremos a continuación, la intención que nosotros tenemos va más allá de lo que los autores buscan proponer con sus creaciones, pues supone el análisis de la obra de arte bajo un cariz distinto; se refiere al fenómeno complementario que es el de la alienación del creador del objeto respecto a su creación, lo que da como resultado, no únicamente este extrañamiento, sino también la autonomía o independencia del objeto que es lo que lleva a Marx a referir a la mercancía como un fetiche mercantil, categorización que a su vez nosotros exponemos que se proyecta hacia la obra de arte.

Para hacer ahora la explicación del término en cuestión, diremos que el fetichismo de la mercancía es una de las categorías que tienen un alto grado de primacía desde el análisis marxista, en lo que se refiere a la indagación en torno a la conformación de la subjetividad de los individuos insertos en contextos de capitalismo. El hecho de que *El Capital* de Marx arranque con el análisis de la mercancía, nos habla del lugar crítico que la misma adquiere para desentrañar los ámbitos simbólicos de ese modo de producción y de la sociedad a la que da lugar; de ello nos da referencia la famosa expresión de Marx que dice que la mercancía es la célula básica de la sociedad, es decir, una suerte de mónada que condensa todos los elementos existenciales de las comunidades contemporáneas. Es así que Marx (2016) nos acerca una reflexión en la que plantea lo que en términos generales e iniciales busca expresar con el concepto fetichismo de la mercancía:

[...] la forma de mercancía y la relación de valor entre los productos del trabajo, en la cual aquella se presenta, no tienen absolutamente nada que ver con la naturaleza física de los mismos ni con las relaciones resultantes entre cosas. No hay aquí nada más que una determinada relación social entre los hombres mismos, que adquiere para ellos la forma fantasmagórica de una relación entre cosas. Para encontrar una analogía hemos de refugiarnos, por tanto, en la nebulosa región del mundo religioso. Ahí los productos de la cabeza humana parecen personajes dotados de vida propia, que se relacionan entre ellos y con los hombres. Lo mismo sucede en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana. A eso yo lo llamo el fetichismo que se adhiere a los productos del trabajo, desde el momento en que son producidos como mercancías, y que es, por tanto, inseparable de la producción de mercancías (Marx, 2016: 36).

Para comprender la referencia en esos términos, diremos que la mercancía nos habla de las relaciones de producción que le dieron origen, en este caso, la principal es la que vincula al capital con el trabajo y que implica, como referimos previamente, un despojo en favor del primero por la vía de la alienación del trabajador respecto de lo realizado por él, es decir, la manufactura de la mercancía se efectúa con medios de producción que no son propiedad del obrero, lo cual lleva al capitalista (auspiciado por la ley) a tomar control de lo producido.

Esta enajenación es la condición complementaria del fetichismo de la mercancía, es decir, de la toma de independencia de esta respecto a las condiciones humanas que le dieron origen, con ello el producto adquiere una existencia en la que esas relaciones de producción quedan ocultas, de tal modo que pareciera que su nacimiento fue un fenómeno misterioso y repentino; así, Jordi Carmona expresa que “Podemos considerar la mercancía y su fetichismo como el resto ruinoso del proceso de la maquinaria de producción capitalista, el hijo monstruoso: la mercancía procede, por una parte de la potencia propiamente capitalista, que la convierte en valor de cambio, y por otra, del resto de todo lo que este proceso destruye, transformado en brillo” (Carmona, 2006: 4). El fetichismo de la mercancía se coloca, así como condición de posibilidad *sine qua non* de la propia existencia del modo de producción capitalista y es al mismo tiempo su efecto estructurante (Grüner, 2005: 3).

La obra de arte como fetiche mercantil

Detrás de la forma mercancía está el trabajo como relación social entre seres humanos, que es transfigurada como una relación entre las cosas, con ello queda oculto el trabajo que está presente en la mercancía, de tal manera que se nos presenta una cosa por otra como Marx explicó en su momento. Habrá que sumar que este ocultamiento incorpora también la explotación concreta que ocurre en la economía capitalista a la que la mercancía nos permite hacer referencia; esta contiene un ámbito de sufrimiento humano y planetario

expresado en el uso de trabajo precario e incluso esclavo, y en la explotación extrema de recursos naturales; esto configura la fuente principal de todas las antinomias en las que el mundo se encuentra aprisionado. Se trata de una escisión de tal carácter totalizante y violento que lleva a John Holloway a decir que el fetichismo de la mercancía implica:

[...] que la transformación del poder-hacer en poder-sobre se centra en la ruptura del flujo social del hacer. En el capitalismo, lo hecho es separado del hacer y se vuelve contra él. Esta separación de lo hecho respecto del hacer es el núcleo de una fractura múltiple de todos los aspectos de la vida [...] La separación del hacedor respecto de lo hecho es, inevitablemente, la separación del hacedor respecto de sí mismo. La producción de un objeto extraño es inevitablemente un proceso activo de auto-extrañamiento [...] La alienación del hombre respecto de su propia actividad es auto-enajenación: es el trabajador mismo el que produce activamente su propia enajenación (Holloway, 2005: 49 y 50).

Puede verse el carácter deshumanizante que al autor le confiere al fetichismo de la mercancía como si se tratase de una sinécdoque de todos los horrores humanos; no obstante, desde otra perspectiva complementaria a la que Marx y el marxismo también hacen referencia, hablamos, igualmente, de otro efecto más sutil que involucra un impacto en el plano de lo psicosocial y que se refiere al carácter mágico o sublime que la mercancía adquiere frente a quien la consume. El producto mercantil se convierte en un fetiche que dota a su propietario de dosis particulares de estatus y satisfacción que en muchos casos toma tintes eróticos y es esto en particular un punto medular al que queremos poner atención, pues la obra de arte ocupa un lugar específico, porque si bien es muy obvio el sentido simbólico que excede por mucho su materialidad, también es cierto que su producción ocurre bajo condiciones que le diferencian de las mercancías convencionales del mundo del mercado, las cuales suelen tener como principal rasgo su masificación.

Si bien previamente habíamos hablado de que la obra artística puede considerarse un fetiche contemporáneo en lo que se refiere a los aspectos simbólicos e incluso rituales que incorpora, conviene considerar a la obra de arte como un fetiche mercantil que nos lleva a la crítica desde la economía política del modo de producción capitalista, el cual se caracteriza por colocar en el flujo del mercado a todo aquello que pueda venderse. En este tenor, la obra de arte sufriría el mismo proceso por el que las mercaderías son apetecidas por los consumidores, aunque en el caso de la obra de arte se potencializa el sentido simbólico e incluso de estatus que implica su propiedad porque, como dijimos anteriormente, su carácter único es el principal rasgo que le hace ser altamente apreciada por el público.

Podemos decir aquí que la trascendencia en el arte implica la activación de un campo de batalla establecido con el carácter histórico de la obra, el cual expresa la superestructura del momento que le vio nacer, en otras palabras, si asumimos la interpretación de la obra de arte como fetiche mercantil, podemos decir que estamos frente a las relaciones sociales a las que da origen el modo de producción capitalista, en este caso en particular, en lo que se refiere a la industria del arte; y decimos industria asumiendo que las formas que ha adoptado este ámbito de realidad humana cumple ya con las características de una forma económica moderna en la que las obras de arte se encuentran recorriendo el circuito de la comercialización como ocurre con muchas mercancías de alto precio.

Hablar entonces de la mercancía como fetiche nos lleva a una reflexión en la que la obra de arte bien puede funcionar como ilustración de este fenómeno y que nos comparte de nuevo Carmona (2006), cuando nos indica que una sociedad puede desear cualquier mercancía por lo cual desde ese momento el trabajo que la genera es útil, pero en cuanto la mercancía se instala en el centro de la vida social y la sociedad sólo se relaciona a través de ella, se vuelve inútil la diferenciación entre deseo y utilidad. El deseo supone un

cuerpo inmaterial esencialmente inútil pero específicamente social; pues bien, es este el lado propiamente de fetiche, que por lo mismo es inútil, pero es deseado. Ya no se trata del deseo de la sociedad sino el de la mercancía y de su instancia de regulación que es el mercado. El deseo de la sociedad se rige y regula ahora por el brillo de la mercancía, por sus anuncios y su publicidad. El autor es categórico al decirnos que:

La obra de arte es en el capitalismo la más sofisticada de las mercancías: es todo fetiche, podríamos decir, todo brillo. Siempre ha existido mercado del arte, sin duda, pero bajo el capitalismo su forma y funcionamiento adquiere un nuevo carácter, el de proporcionar un gran circuito libidinal al puro goce materializado: la mercancía artística [...] Por otra parte, lo sabemos muy bien: toda mercancía (artística y no artística: aquí la diferencia es insignificante) instalada en el mercado, anuncia: ¡cómprame, soy la especial, soy la única, soy la última, acabaré de colmar tus deseos! Pero el problema es que cada mercancía anuncia lo mismo (Carmona, 2006: 6).

Con ese prisma podemos preguntarnos qué ocurre con el valor cultural de la obra de arte cuando lo que vemos es que parte de su potencia simbólica reside en su precio millonario; pues bien, en entornos de un capitalismo desnudo en que todas las instancias de generación de ganancias son bienvenidas, los propios precios elevados forman parte del poder cultural de las obras, del valor exhibitivo, como puede verse en la abstracción por la cual el público afirma que el valor de determinada pintura es el alcanzado en términos monetarios en la puja que la subastó, en otras palabras, es una situación *sui generis* por la que dicho público dirige su admiración a la obra por los “muchos millones que vale”. Esto empata con la lente de Enrique Carpintero, quien dice que las mercancías “no se consumen por su valor de uso sino por las características fetichistas que adquieren como valor de cambio ya que determinan quién es el sujeto: uno vale por lo que tiene no por lo que es o lo que hace; lo cual lleva a que el sujeto se exprese por medio de sus posesiones” (Carpintero, 2016: 3).

Se apuntala entonces el carácter de fetiche que la obra de arte asume en un entorno en el que las cifras estratosféricas de precios de esos objetos pueden blandirse como dispositivos de valor simbólico, en otras palabras, la obra de arte de alto precio tiene la particularidad de dotar de un poder particular, vinculado con el estatus y el prestigio, a quien la adquiere, aun cuando pueda pasar como un comprador anónimo, o bien, puede implicar una adquisición entendida como una inversión si se considera que la cifra extravagante por la cual es comprada la obra se puede colocar como precio base del que partirá su puja si en el futuro fuera vendida.

Si bien se considerara que en este último punto habría más una racionalidad meramente económica despojada del carácter fetichista de la obra, en realidad dicho fetichismo permanece, pues su eventual compra posterior se fundamentaría en el aprecio subjetivo que el comprador tendría sobre esa obra fetichizada. Estamos hablando entonces del peculiar efecto de que el precio de algunas mercancías se presenta como el mecanismo que las convierte en fetiches, fenómeno que no se limita en exclusiva a las obras de arte sino también convoca a otras mercancías como los autos de alta gama o las pertenencias de individuos famosos que igualmente a menudo son subastadas. En este entendido, Susan Buck-Morss argumenta que:

Todo lo deseable, desde sexo hasta estatus social, podía transformarse en mercancía, como un fetiche en exhibición que mantenía subyugada a la multitud, aun cuando la posesión personal estuviera muy lejos de su alcance. En realidad, una etiqueta de precio inalcanzable sólo refuerza el valor simbólico de una mercancía. Además, cuando la novedad se transforma en fetiche, la historia misma se transforma en manifestación de la forma mercancía (Buck-Morss, 1995: 98).

Esto si hacemos caso a la distinción que Walter Benjamin hace entre la obra de arte cultural que contiene aura y que invita al recogimiento y a la contemplación, mientras que el valor de exhibición reside fundamentalmente en la distracción, la cual es un invento capitalista que busca dirigir la percepción con el objetivo de movilizar a la sociedad al ritmo que marca el mercado; de este modo, Carmona concluye que “el arte en el capitalismo es la mercancía convertida en puro fetiche, la absolutización del lado fetiche de la mercancía” (2006: 99-10)

Salta aquí el aforismo planteado por el propio Benjamin cuando expresa que no hay documento de civilización que no lo sea al mismo tiempo de barbarie, es decir, que todas las creaciones humanas siempre contienen cuotas diversas de explotación, sufrimiento y destrucción. Si hacemos caso a lo que previamente decíamos en torno a los contenidos de la mercancía en lo que se refiere a las afectaciones humanas y planetarias de la producción capitalista, la obra de arte como fetiche reitera por completo esta sinrazón consistente en que existan individuos que pueden pagar millones de dólares por una obra mientras incontables seres humanos son víctimas de toda clase de tragedias, incluyendo la de no poder comer si quiera lo necesario.

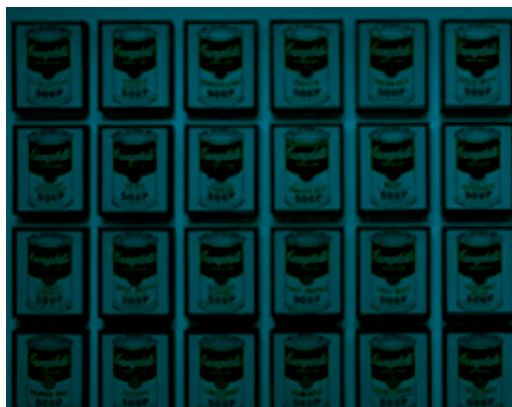
Hablando entonces del ámbito del arte podemos a su vez confirmar otra expresión famosa del filósofo alemán cuando dice que la autoalienación del ser humano ha alcanzado tal grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden, es decir, que las antinomias que caracterizan la existencia en entornos de capitalismo incluyen la relación que los sujetos establecen con el consumo de mercancías y servicios pues estos se definen por su naturaleza degradante, insostenible o de promoción del propio modo de producción capitalista en una forma estetizada. Se enarbola así una axiología que es patrimonio de las clases dominantes y que implica la apuesta por la ruina del modo de producción mismo, debido a su ontológico perfil autodestructivo, así, Diego Gerzovich establece que:

[...] la burguesía sueña su propio hundimiento y apremia su despertar: en la producción en serie de objetos sin alma para el consumo masivo que llevará a la sobreproducción y a la crisis de la economía mercantil en forma de desocupación, hiperinflación y fascismo; en la fotografía como herramienta de la moda que lleva a aquella a imitar pobremente al arte aurático; y en el cine mercantilizado mediante el “star system” que no es otra cosa que un remedo patético de un aura que ya se perdió para siempre (2017: 122).

Este ámbito de oscilación del aura lo podemos abordar de nuevo con Jordi Carmona, cuando explica que si las vanguardias tenían el trabajo de elaborar obras de arte no fetichizables, en Andy Warhol, como ejemplo, lo que ocurre es la producción de un fetiche que contiene un resto artístico mínimo en el que predomina el lado mercancía como expresión del valor de cambio, lo cual coloca a este artista como el gran publicista del capitalismo, ese mismo que afirmaba que el arte de los negocios es el arte por excelencia (ver imagen 1). En este sentido, Warhol no destruye el componente artístico sino conserva y depura su parte más mínima a través de la estetización de las formas del comercio (Carmona, 2006: 13 y 14).

Lo anterior nos recuerda en forma contrastante lo que ya el propio Benjamin había denunciado, cuando en su reflexión sobre los pasajes comerciales de París, con esos escaparates henchidos de artículos de lujo colocados de maneras atrayentes, señala que el arte se encuentra al servicio del comerciante; o nos lleva a la afirmación de Adorno y Horkheimer quienes indican que cuando el arte adquiere carácter de mercancía, reniega de su autonomía y su libertad al relegar su función social y convertirse en un bien de consumo lo cual supone la subsunción del artista por la lógica del mercado (Sánchez, Romero & Reyes, 2020: 72).

Imagen 1: Campbell's Soup Cans, Andy Warhol



Fuente: <https://www.shutterstock.com/es/search/warhol>

Estas circunstancias podrían acercarnos a la noción que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy tienen del capitalismo como creador de arte y que, paradójicamente, habla de una noción ambivalente a la hora que ellos califican al modo de producción, pues de la constante celebración del potencial creativo que le reconocen, pasan a ciertos momentos en los que su cariz crítico toma el camino de la denuncia:

La estética hipermoderna se muestra impotente para crear una existencia reconciliada y armoniosa: la soñamos orientada hacia la belleza, pero lo está hacia la competencia [...] La despreocupación y la ligereza de vida quedan desvirtuadas por el infortunio social y la suerte trágica de los que se quedan en la cuneta. Es evidente que la vida en la sociedad estética no se corresponde con las imágenes de felicidad y belleza que difunde diariamente en abundancia [...] Consumimos cada vez más belleza, pero nuestra vida no es más bella: ahí radican el éxito y el fracaso profundo del capitalismo artístico. Las bellezas abundan por todas partes, pero no nos dirigimos en modo alguno a un mundo más virtuoso, ni más justo, ni siquiera más feliz. [De hecho] Con el capitalismo artístico tardío se acentúan las desigualdades intracategoriales, el enriquecimiento de los más célebres, el abismo entre los super ganadores y los perdedores... [así, el capitalismo creativo] muestra de un modo crecientemente manifiesto, las distancias exorbitantes que hay en el dominio del éxito simbólico y material (Lipovetsky & Serroy, 2015: 25 y 26).

Aun con este perfil crítico, estos autores se enfocan en la primera alternativa de interpretación que aquí viene a cuento señalar y es aquella que asegura que el propio capitalismo crea mercancías que son obra de arte. Si nos atenemos a la experiencia estética que muchos productos generan en los consumidores, podríamos confirmar ese calificativo, sin embargo, es necesario percibir las implicaciones normativas que esto supone, pues si partimos de que el fetichismo de la mercancía refiere la objetivación de las contradicciones más degradantes del propio modo de producción, entonces al calificar de obra de arte a, por ejemplo, un automóvil de alta gama, estaríamos sublimando su valor simbólico y dejando de lado las tragedias planetarias y humanas que la industria moderna representa, como es el caso de la superexplotación de recursos y de riquezas naturales o la contaminación y el uso de mano de obra precarizada en diversos momentos de la producción, desde que son obtenidas las materias primas para su hechura.

Es de este modo que el fetichismo de la mercancía adquiere tintes siniestros, pues ese objeto mercantil que se ha vuelto sublime y que es considerado entonces una obra de arte, representa la destrucción y la tragedia como rasgos ontológicos de su existencia. Respecto a esta sentencia, no es necesario usar el ejemplo

de una innovación técnica, cómo sería un arma, para entender el carácter destructor y de muerte que una mercancía fetichizada implica, pues incluso los productos aparentemente más inocuos incorporan grandes márgenes de sufrimiento, desde el juguete de moda que compraríamos a nuestros hijos pequeños hasta el teléfono celular (ver imagen 3), lo cual de nuevo convalida el aforismo de Benjamin acerca de los documentos de civilización que lo son al mismo tiempo documentos de barbarie.

Imagen 2: Niño trabajando en una mina de coltán y teléfono celular



Fuente: http://ecosofia.org/2011/09/el_coltan_y_los_moviles_de_sangre.html y <https://www.publicdomainpictures.net/es/view-image.php?image=160573&picture=telefono-celular-fondo-verde>

Puede reconocerse, así, que las formas que alumbró el arte inserto en el fetichismo de la mercancía no pueden reducirse a los ámbitos estrictamente delimitados por la experiencia estética; el compromiso del análisis crítico exige hacernos cargo de las implicaciones humanas que son inherentes al modo de producción capitalista. Si, como dijimos primero, la mercancía es la objetivación de las relaciones de producción y de todas las condiciones humanas y materiales que exige para su manufactura, debemos asumir como un imperativo ético el denunciar permanentemente el carácter corrosivo del capitalismo que, en el caso específico de la obra de arte, también refiere la incertidumbre a la que son orillados los propios creadores y artistas. Se trata de una marginación efectuada por un mercado del arte que pone como prioridad la maximización de la ganancia para instancias que no son esos autores sino otras como las firmas de comercialización, los galeristas, los corredores de arte y las casas de subasta, a lo cual pueden sumarse como agentes extraños numerosos actores políticos que a través del patrocinio de un artista pueden influir en el margen de maniobra de su creatividad.

El lugar del artista en una industria fetichista

Mario Fernando Bolognesi nos indica que: “El valor de cambio, el lucro y los negocios toman cuenta del arte. No hay espacio para la manifestación del juicio estético: el arte, en nuestro siglo, es objeto de diversión, de ocio. El proceso industrial de la cultura quiere la naturalización de la cosificación” (Bolognesi, s/f: 2). De este modo, se abre la posibilidad de incursionar en la existencia de un tipo específico de persona que se encuentra situada en forma particular en las disyuntivas hasta aquí expuesta; hablar de la suerte del artista nos lleva a reconocer que su lugar se encuentra atravesado por todas las contradicciones que caracterizan la existencia humana en las sociedades capitalistas.

Las diferentes vicisitudes que el obrero y la población proletarizada enfrentan en lo cotidiano son el mismo aspecto que el artista confronta si es que pretende subsistir sin ser cooptado por las condiciones que marca el mercado. Sabemos que la ubicuidad de este sistema lleva a que incluso las actividades más

espirituales y creativas no puedan evadir los dictámenes del capital; el mercado del arte funciona en la actualidad como un dispositivo que disciplina la libertad creativa encaminándola y condicionándola según las necesidades del negocio capitalista (Bruno, 2013: 69).

Lo anterior se vuelve extrañamente paradójico si consideramos que en cierta manera la trascendencia del arte se basa en gran medida en su capacidad para criticar lo establecido, en este sentido, su potencial social e histórico se ve limitado por el propio mundo del cual pretende emanciparse. Sabemos que, no obstante, incluso las manifestaciones y vanguardias que pueden presentarse como las más innovadoras, a menudo terminan siendo aprisionadas por los dictámenes del mercado del arte y por la natural necesidad de los creadores por subsistir. O bien, tenemos la realidad de que aun existiendo en el pasado ejemplos de artistas que mantuvieron cierta independencia respecto a las constricciones impuestas por el mercado y por las academias de su momento, sus obras terminaron con el paso del tiempo siendo incorporadas progresivamente en los circuitos mercantiles de mayor relevancia económica.

Como ejemplo tenemos el caso de las pinturas de autores impresionistas quienes en su momento se plantaron frente a la corrección estética dictada por severas instituciones y que terminaron progresivamente siendo incorporadas como repertorio al alcance de compradores millonarios, quienes se hicieron con ellas adquiriéndolas en forma directa o a través de poderosas cadenas de subasta (ver imagen 3).

Imagen 3: *Meules*, de Claude Monet, fue vendida por la casa de subastas Sotheby's por más de 110 millones de dólares



Fuente: <https://picryl.com/media/claude-monet-meules-milieu-du-jour-haystacks-midday-google-art-project-e56cf5?zoom=true>

Bajo estas condiciones podemos preguntarnos en qué mundo aparecen los artistas actuales considerando la situación de que enfrentan una condición de precariedad provocada por ciertos mandatos del mercado que a menudo los excluyen; pues se trata de que los intereses de minorías particulares del poder político y económico intervienen en la definición de la libre creatividad de tal manera que influyen no sólo en las formas del trabajo de los artistas sino incluso en los contenidos y significados de sus obras. En esta línea se coloca Diego Bruno quien indica que “la burguesía se ha caracterizado por su capacidad para saber combinar la presión y la exhortación, el boicot y los halagos para lograr disciplinar y asimilar cada movimiento artístico ‘rebelde’, ya sea a través del mercado o conectándolo y llevándolo al nivel del reconocimiento oficial” (Bruno, 2013: 70). Podemos decir, con esto último, que el carácter de fetiche de la obra adquiere una extravagancia de otro orden en el cual el artista, incluso en forma dispuesta, se incorpora a

grupos de poder económico y político, de tal manera que sus creaciones pueden ser consideradas parte del discurso legitimador en cuestión, tomando en ciertos momentos el perfil de la propaganda.¹

Más allá de este sentido que podría pensarse distorsionador del objetivo normativo del arte como liberación y como potencia de ruptura, el objeto de arte como fetiche nos regresa a la introspección en torno a las subjetividades y contenidos simbólicos a que hace referencia y en las que el valor de cambio se presenta como una falsa abstracción del valor en sí de la mercancía; esta termina por ocultar el trabajo concreto del artista y las motivaciones que podría tener a la hora de realizar su obra en el hipotético e ideal caso de que pudiera trabajar en forma completamente libre, pero como hemos estado viendo hasta aquí, la obra de arte como fetiche comúnmente incorpora su determinación dineraria como factor definitorio de su reconocimiento.

Es así que la industrialización del arte supone que el camino se encuentra enormemente más allanado para los artistas cuyas familias pudieron invertir los recursos necesarios para que sus hijos pudieran estudiar en academias reconocidas, con lo que su dedicación exclusiva a potenciar su creatividad no tuvo obstáculos importantes, lo cual facilita que algunos creadores de mediano talento tengan una proyección que puede subsanar sus deficiencias técnicas o su falta de originalidad. Es esto entonces lo que corona una situación que siempre ha arrastrado el arte, al menos con toda claridad en occidente, en el sentido de que este ha estado impedido para la gran mayoría de habitantes del mundo y que a menudo ha estado cerca del poder económico y político formal.

El lugar que ocupa el artista como productor de experiencias estéticas se ve acompañado en este punto por el papel simbólico que llega a desempeñar en un mercado del arte caracterizado por la mercantilización de fetiches artísticos. Si la alienación supone la ruptura del creador respecto a su hacer y eso lleva al concomitante efecto de la fetichización de la obra, cabría preguntarnos si no acaso se estaría clausurando la alienación cuando una obra de arte sostiene su valía a través del nombre de su creador. Es decir, si el proceso de producción capitalista implica el desconocimiento y anonimato del trabajador una vez que termina la elaboración de la mercancía, en el caso del arte, ¿no estaría estableciéndose una liga indisoluble entre el artista y su obra con lo cual dicha alineación quedaría disuelta?

Podemos acercarnos a esta interrogante asumiendo las condiciones bajo las cuales funciona el mercado del arte que aquí hemos referido y que en términos generales implica un dominio absoluto del capital, lo cual coloca a la inmensa mayoría de los creadores en una situación ambivalente respecto al control que pueden ejercer sobre sus propias obras. Si por una parte tenemos un reducido número de creadores que han logrado reconocimiento y por ello ciertos márgenes de autonomía en su trabajo, lo cierto es que domina un ámbito en el que los dictados de la experiencia estética corren a cargo de instancias de mercantilización lo que implica una separación del artista respecto a su obra; con ello podemos afirmar que surge una modalidad particular de alienación por la que quienes controlan el mercado del arte ambicionan explotar la dimensión simbólica del artista y no necesariamente les interesa incentivar su libertad creativa si esta no resulta de interés económico, por muy relevante que pueda parecer su propuesta estética, pues como sintetizan Sánchez, Romero y Reyes:

En la medida que el mercado del arte se desarrolla, se van estableciendo condiciones para que el capital subsuma la producción, el artista-artesano se ve subordinado por las relaciones mercantiles del mecenazgo y, posteriormente, por el desarrollo de una cadena de comercialización-distribución que es dominada por el capital comercial —galeristas, propietarios de espacios de producción y representación—, evolucionando hacia la constitución de com-

¹ Con *La caída de dos aves azules* de 2018, el pintor Esteban Fuentes de María honró a la fallecida gobernadora Martha Érika Alonso y su esposo Rafael Moreno Valle, a quienes le unía un lazo que promovió su carrera como artista. Ver <https://municipiospuebla.mx/nota/2018-12-29/puebla/%E2%80%99Cla-ca%C3%ADda-de-dos-aves-azules%E2%80%9D-la-pintura-en-honor-meah-y-rmv>

pañías que propiamente son empresas capitalistas que contratan al artista como asalariado (de manera directa o bajo formas legales que invisibilizan esta relación). Así los sistemas de producción artística son una configuración de relaciones que son hegemónicas por el capital, de tal forma que el trabajo artístico adquiere la connotación de un trabajo no clásico (2020: 76).

Esta nueva alienación nos hablaría entonces de un apuntalamiento del carácter de fetiche del arte, porque en el caso de aquellos artistas que no pueden tener un control de su propia obra, significa que sus creaciones han ganado una independencia a través de los circuitos de comercialización de esa industria. Esto no significa la ausencia total de artistas que trabajan con ciertos márgenes de autonomía y libertad creativa, sin embargo, lo hacen a contrapelo de un mundo que constantemente coloca diversos obstáculos para el despliegue de su obra, o bien, deciden incorporarse a ese contexto en forma voluntaria e incluso con optimismo, al percibir y disfrutar los beneficios que su subordinación supone.

Todo ello se manifiesta en un ámbito en el que en términos globales, las actividades profesionales vinculadas con el arte y la cultura se han caracterizado por la informalidad, el multiempleo, la irregularidad laboral e incluso la franca precariedad, aun a pesar de que los artistas en términos generales conforman un sector poblacional con nivel educativo alto, más allá de las diferencias que puedan encontrarse en cuanto a profundidad de la problemática cuando se comparan diversos tipos de trabajos vinculados con el arte y la cultura, como los propios Sánchez, Romero y Reyes exponen en su estudio.

Puede verse así que los márgenes de maniobra para los creadores se encuentran delimitados por un terreno pantanoso en el que ellos ocupan un espacio endeble y discordante. La existencia de obras de arte como mercancías fetichizadas no ayuda en mucho, pues es justo esa autonomía del objeto en medio de un mundo hipermercantilizado lo que profundiza la peculiar alienación que sufren dichos artistas. El objeto artístico se planta como instancia de generación de riqueza para actores de diversos órdenes, los cuales subordinan el bienestar laboral de los creadores del arte a sus intereses pecuniarios.

Dadas estas condiciones y para ir terminando esta alocución, podemos preguntarnos por las alternativas para el arte y los artistas en medio de este contexto de fetichización extrema que incita la realidad capitalista. Uno de los primeros pasos sería el de intensificar la exigencia hacia las instituciones del estado que operan en cada país para amortiguar los efectos corrosivos que estas condiciones imponen. En el caso de México, un papel fundamental es el del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), el cual debería siempre garantizar la maximización de sus impactos positivos para que la oferta cultural se ensanche, con lo cual el objetivo vivificante del arte tendría la posibilidad de estar más al alcance del público al contar los creadores con mejores y más dignas condiciones para realizar su trabajo.

Imaginar y exigir una tarea eficiente de parte de ese tipo de instituciones en sus distintos niveles —nacional, local y municipal—, implicará también abrir caminos alternos a lo que hoy dicta el escenario del arte, el cual se encuentra dominado por una industria que promueve la fetichización de las obras, aunque somos conscientes de que se trata de una ardua tarea que jamás alcanzará un plano ideal mientras los dictados de la economía capitalista sean los que guíen la suerte de esta noble dimensión de la experiencia humana que es el arte.

Consideraciones finales

En este discurrir hemos planteado una suerte de ejercicio socio-filosófico que tiene como intención implícita convocar a voces de distintas naturalezas que continúen, no sólo el enriquecimiento descriptivo e interpretativo de las realidades que rodean al arte en un contexto de economía capitalista global, sino tam-

bién que ejerzan por esa vía una denuncia del carácter deshumanizante y corrosivo que estas condiciones suponen. Hemos recurrido así a la categoría fetichismo de la mercancía para exponer los alcances que dicho modo de producción tiene en todas las facetas de la existencia humana, en particular en los momentos en los que los actos de mercado implican algo mucho más allá del simple intercambio de productos pues establecen un encaminamiento de los propios seres humanos hacia ámbitos en los que ellos mismos son alienados, es decir, son vueltos entidades susceptibles de ser tratadas como cosas, como cuerpos desprovistos de su subjetividad.

Este diagnóstico fue el que se dio a las condiciones de trabajo y de existencia de los artistas, así como al efecto que ocurre con las obras producto de su esfuerzo. El fetichismo de la mercancía como planteamiento crítico sugerido por Marx, involucra una problematización que tiene el cometido de extraer los significados ocultos en la realidad material de cosas y personas, y que adquiere una potencia de emancipación surgida del desnudamiento de una condición sumamente injusta. La sinrazón inherente a una realidad en la que los productos del hacer humano se tornan fetiches que niegan el trabajo vivo que les dio origen, nos obliga a reconocer en los artistas a seres humanos que sufren en forma distintiva el drama de estas escisiones y que por lo mismo pueden exponer en carne propia la suerte de una comunidad global proletarizada.

Haber transitado por estas líneas nos reiteró el imperativo ético de romper la ligazón simbólica que nos ata a las mercancías vueltas fetiche, de aspirar a que se confirme el noble cometido de visibilizar la expresividad humana que tiene el arte, el cual no debería estar subsumido a los intereses del capital. Sabemos que no existe una ruta inequívoca que nos marque la dirección de emancipación en este ámbito de lo humano, pero al menos sí tenemos claro a lo que inicialmente debemos oponernos.

Queda por delante enriquecer la propuesta que aquí hemos presentado, ampliando las ejemplificaciones, ajustando las categorías y depurando los diagnósticos para que, en la medida de lo posible, un siguiente estudio incorpore alternativas que en diversos ámbitos y litorales hayan plantado, al menos en forma embrionaria, una dignificación del trabajo de los artistas. Esto significará de paso la apertura de una grieta en el edificio del fetichismo que hoy domina en el mundo del arte y será una instancia que comenzará a desactivar el cariz alienado del trabajo en este escenario de lo humano.

Referencias

- Barfield, Thomas. (ed.). 2001 *Diccionario de antropología*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Bolognesi, Mario Fernando (s/f). “La cultura y la mercancía” en *Aesthetics and Philosophy of the Arts* en: <<https://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestBolo.htm>> acceso 20 de septiembre de 2023.
- Bruno, Diego (2013). “Arte, capitalismo y socialismo” en *Hic Rhodus Crisis capitalista, polémica y controversias*, no. 4, junio.
- Buck-Morss, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Editorial Visor.
- Carmona, Jordy (2006). “Aurora y fetiche” en *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*. Madrid, N° 13.
- Carpintero, Enrique (comp.). (2016). *Actualidad del fetichismo de la mercancía*. Buenos Aires: Topia.
- Gerzovich, Diego (2017). “El misterio de la forma mercancía” en *Aura*. Buenos Aires, N° 5.
- Grüner, Eduardo (2015). “De fetiches también (y especialmente) se vive. Capitalismo y subjetividad: El fetichismo entre Marx y Freud.” En: Carpintero, Enrique. (comp.). *Actualidad del fetichismo de la mercancía*. Buenos Aires: Topia.

- Holloway, John (2005). *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*. Venezuela: Vadell Hermanos Editores, C.A.
- Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo tardío*. Barcelona: Anagrama.
- Lozano, José (1982). *Historia del arte*. México: Editorial Continental.
- Marx, Karl (2016). *El fetichismo de la mercancía “y su secreto”*. Logroño: Pepitas de Calabaza Editores.
- MILENIO (2019). “Obra de Monet rompe récord; se subasta en más de 110 mdd” en *MILENIO*. Ciudad de México, 14 de mayo. En: <<https://www.milenio.com/cultura/obra-monet-rompe-record-subasta-110-mdd>> acceso 9 de agosto de 2019.
- Rojo, Fernando Antonio (2009). *La obra de arte como fetiche contemporáneo*. Medellín: Colección Arte y Humanidades, Fondo Editorial ITM.
- Sánchez, German; Romero, Jorge & Reyes, Juan (2020). “Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México.” En *Entreciencias: Diálogos en la sociedad del conocimiento*. Puebla, Pue., vol. 7, núm. 21.

3

El sistema de producción en las artes plásticas y visuales*Ernesto Cortés García***Introducción**

Siendo el objeto de investigación el sistema de producción del arte, se hace su construcción teórica a partir del contraste que hace Karl Marx en 1857 con el análisis crítico-materialista en la *Introducción general a la crítica de la economía política* (1989) del sistema de producción en general. En este análisis se consideran las relaciones sociales que se establecen en las interacciones entre las esferas de producción y distribución, donde tienen que ser cubiertas las condiciones necesarias para producción, así como las cuotas de distribución que permiten hacer circular la obra artística.

El análisis se concibe a partir de los vínculos entre productores / creadores y los agentes de distribución en un nivel simbólico, a partir de los aparatos ideológicos de estado que la controlan y legitiman. Se explica la relación con los agentes de circulación en galerías y casas de subasta, donde se compondrán los parámetros de medición del valor de cambio fuera de la esfera de la producción por los agentes capitalistas al imponer un precio que cumple la función de valor/signo o de prestigio. También se considera el determinismo establecido entre las esferas de distribución y consumo, que muchas veces se llega a generar en la producción desde los ámbitos de circulación o intercambio de la obra de arte.

También se estudia la creatividad a partir de la relación entre la esfera de consumo y producción, como consumo productivo de tipo subjetivo, como capital cultural variable en torno al trabajo artístico desde una perspectiva crítica en contraposición del economicismo neoclásico que lo hace ver como recurso humano y su puesta en valor en el mercado. En cuanto sistema de producción abierto, se considera la formación del capital cultural (Bourdieu, 1987) que poseen los creadores más allá de la formación profesional en los diferentes ámbitos de la educación artística, formales, no formales e informales, donde se configuran las actitudes del creador respecto al arte, progresistas o conservadoras, contemplando también los consumos culturales que son considerados consumos productivos.

De tal modo, los aspectos formativos, así como el capital simbólico que acumule a través del reconocimiento de las instituciones, determinan las variaciones existentes respecto a la valoración de la fuerza de trabajo de los creadores, generando mayores índices de explotación durante los primeros años de profesionalización, siendo pocos los que logren mantener su producción artística hasta alcanzar el reconocimiento del mercado.

Cabe hacer la aclaración que al ser este un ejercicio teórico-reflexivo respecto al sistema de producción del arte a partir de la economía política, se constituye como una crítica al arte como institución, por lo cual se hace referencia a las instancias de distribución y circulación, principalmente instituciones de promoción cultural gubernamental, galerías y casas de subasta, como aparatos ideológicos de estado. La intención es construir un corpus teórico que posteriormente permita vislumbrar otras opciones o modalidades a partir de la realidad experimentada por parte de los creadores emergentes.

Esfera de producción artística y producción general

Dentro del conjunto de objetos producidos por el ser humano, existe un producto denominado obra de arte que es resultado de la acción del artista, que realiza un trabajo que se plasma en dicha obra. Se trata de

un proceso de producción que se constituye dentro de un subcampo de la cultura, y por lo tanto se le denomina también cultura artística, cuyo resultado satisfará una necesidad, que en este caso es subjetiva. En este sentido, la producción artística es también producción cultural, que desde su vertiente simbólica puede ser comprendida como producción de sentido a partir de significados cuyo uso se encuentran cristalizados dentro de la cultura hegemónica dominante, o que pueden generar innovaciones respecto al uso de estos significados dentro de la cultura como forma hegemónica emergente.

En cuanto resultado de una acción, dentro de un campo de producción particular que pertenece a un sistema de producción general, el creador de arte no puede ser pensado como un individuo inspirado por las musas o iluminación divina, bohemios que en búsqueda de su libertad deberían de mantenerse al margen de las dinámicas sociales. Si bien en el siglo XIX, los artistas que pertenecieron a los movimientos Neo-clásico y Romanticismo fueron (in)comprendidos como sujetos con habilidades especiales —individualizados como genios o locos, que al producir deberían de permanecer aislados en su taller, alejados de las influencias sociales y dinámicas modernizadoras del mundo—, es con las primeras nociones de la Estética (como disciplina filosófica dedicada al estudio del arte) cuando al artista se le naturalizó en el siglo XVIII, a partir de un ejercicio intelectual influenciado por el pensamiento religioso de la época, como transmisor de una creatividad y habilidad proveniente de la gracia divina.

De fundamento, se trata de una producción “artesanal”, como lo plantea Marx, en el que la calidad del producto está normada por reglas que se establecen a partir de lo que fueron las corporaciones y gremios. Los componentes artísticos con los que produce el artista se encontraron limitados a un corpus de normas dictadas y custodiadas por las academias reales e instituciones religiosas; regidos por un ideal de belleza basado en los cánones y parámetros occidentales como categoría estética dominante. Toda esta normativa sirvió para legitimar y reforzar el poder de las monarquías y la Iglesia, por medio del control del sistema de producción simbólico y de los significados que desde ahí se producían en el campo de las artes. De este modo, la capacidad del artista para producir y generar nuevos símbolos y significados fue controlada bajo distintos sistemas de vigilancia, censura y castigo, que le permitiera poner en cuestionamiento las estructuras simbólicas del poder.

Como Karl Marx lo hace visible, fueron las nuevas fuerzas productivas desarrolladas del siglo XVI al XVIII las que produjeron en sociedad a un individuo puesto en libre competencia y desprovisto de los lazos naturales que le determinan y circunscriben en el conglomerado social (Marx, 1989). Estas nuevas formas productivas conllevaron una ideología, una ética que permitió a los grupos de poder ejercer su dominación y control sobre los otros, en beneficio de la generación de riqueza en las sociedades monárquicas.

El cambio generado en las condiciones en que se constituyó el sistema de producción en el capitalismo, donde la esfera del consumo e intercambio juegan un papel central, tuvo un impacto en los modos de producción simbólica. La producción y distribución cultural dada en el uso de los signos cristalizados y la actualización de valores simbólicos, primordialmente ejercida a través de la iglesia católica y la monarquía, propició la disolución de los gremios artesanales medievales y la individualización de los sujetos sociales, limitando y condicionando la capacidad del artista para producir formas de subjetividad colectivizada a partir del control o definición del mismo producto artístico. De este modo, la empresa de conquista y dominación de los pueblos fue completada a través de la producción e imposición de símbolos, signos artísticos, modos de hacer individuales que se naturalizaron como valores universales, implantándose en la sociedad por medio de la doctrina y evangelización como estrategias de colonización de los imaginarios que hasta nuestros días continúan operando.

Atendiendo las diferencias esenciales e históricas, la producción en general, en cuanto ideología, no puede ser general. En primera instancia, “la producción es siempre una rama particular de la producción”

(Marx, 1989: 36), como lo son la producción artística, científica o intelectual, “o bien es una totalidad”. Habría que decir en términos de Marx, que “la producción tampoco es solo particular”, incluyendo la artística, por lo cual los creadores al igual que los otros productores son “sujetos sociales que actúan en una totalidad, más o menos grande, o más o menos reducida de ramas de producción” (1989). En segunda instancia, si la producción artística no puede ser aislada, si forma parte de una totalidad, tampoco pueden existir determinantes generales de la producción que la imposibiliten, ni ciertos grados de apogeo industrial que la definan en última instancia.

En este sentido, afirmar que el único camino para alcanzar un nivel elevado de desarrollo en la producción artística es sólo a través de la existencia de condiciones definidas, objetivas o subjetivas, materiales o espirituales, a partir del seguimiento de ciertas pautas culturales occidentales, sería una equivocación. La producción artística se encontraría así regida por leyes naturales, normas estéticas, universales y eternas, que posibilitarían su existencia de forma autónoma a la historia. Este fue el modo como desde el siglo XVI al XVIII se fue concibiendo hegemonícamente la creación artística en función del ascenso y mantenimiento en el poder de la clase burguesa. En un proceso similar en el que estas formas de representación simbólica se fueron naturalizando, se abrió paso en el siglo XIX a la introducción de “las relaciones burguesas como leyes naturales e inmutables de la sociedad *in abstracto*” (Marx, 1989: 37), que permearon diferentes ramas de la producción bajo una nueva subjetividad desarrollada en el capitalismo que configuró los modos de hacer y producir en el arte del siglo XIX hasta las últimas vanguardias que surgieron en el XX con el inicio del periodo de posguerra.

Así, al igual que la producción, distribución, circulación e intercambio de bienes simbólicos aparecen regidos por normas universales, de tal forma que se da una marcada desigualdad entre quienes controlan los medios de producción en general y quienes producen desde lo particular, limitando no sólo la producción sino también el acceso y consumo. Los significados que circulan a través de las redes simbólicas, que se tejen en torno a los productos artísticos, se encuentran controlados y en función de mantener el poder de Estado, en particular las transnacionales, a partir del puesto que les otorga el sistema económico.

Las instituciones de la “sociedad civil” que ejercen autoridad desde lo puramente simbólico, como las de educación, principalmente las directamente regidas por el gobierno, las religiosas, los partidos políticos, las industrias culturales, reciben y ejercen su cuota de poder simbólico permitiendo mantener en operación sus significantes y sus significados en la sociedad. Finalmente los creadores como productores, en una desigual distribución, se encuentran en su mayoría imposibilitados de obtener sus medios de subsistencia, pues se ven subsumidos y despojados por los intereses del capital —vía instituciones estatales, galerías privadas, etc.—, quienes controlan los espacios de intercambio (por ejemplo exposiciones, centros culturales) de esta forma los creadores se limitan a producir dentro de los discursos hegemonícos dictados desde las instituciones y el mercado.

En el contexto de las sociedades postindustriales, las instituciones han ido perdiendo credibilidad paulatinamente en la sociedad al no satisfacer las expectativas puestas en el discurso del progreso y desarrollo de la modernidad. La excepción la establecen los aparatos ideológicos del estado de información, ante la falta de certezas en un contexto donde los medios masivos ofertan satisfactores inmediatos, a través del simulacro y el espectáculo, cubriendo esas ausencias y sustituyendo los símbolos tradicionales por otros que en la cultura de consumo les representa mejor. Sin embargo, estas instituciones, en cuanto aparatos ideológicos de Estado (Althusser, 1997), sirven al mantenimiento del poder, que en el contexto de la globalización se ha transferido del Estado a las empresas transnacionales, productoras de bienes simbólicos de consumo.

De tal modo, la circulación de la producción simbólica es jerarquizada hegemonícamente en función de los intereses económicos de las grandes transnacionales y del residuo de poder simbólico que le permiten

a los aparatos ideológicos de Estado asegurar su permanencia en función del sistema político económico dominante. Los productores de bienes simbólicos, al reducir su participación en la sociedad, determinada por la distribución, quedan como receptores de una cierta posibilidad de creación que bajo el encargo o las lógicas del mercado se limitan a actuar como meros reproductores de una ideología que mantiene la centralización y concentración del capital en una minoría.

Relación general de la producción artística con la circulación/distribución

En la esfera de la producción se generan los productos apropiados a las necesidades humanas, que en el campo de las artes son de orden simbólico —creadas, fantasiosas, estéticas, espirituales, emancipadoras—. Como se ha comentado, la producción artística es determinada a través de modos de hacer que han sido naturalizadas como leyes y han surgido históricamente con el desarrollo de la modernidad y la colonización de los imaginarios. Aunque en el uso corriente suelen emplearse los conceptos de distribución y circulación o intercambio de forma indistinta respecto a los bienes simbólicos, es necesario realizar una delimitación del sentido que estos tienen como momentos de la producción, y cómo influyen en los modos de producir. En la esfera de la distribución se “determina la proporción (el cuanto) en que el individuo participa de estos productos” (Marx, 1989: 39), es decir de forma externa a la esfera de producción se establece el valor de la fuerza productiva de los creadores impregnada en sus productos culturales. Sin embargo, al considerar el precio de estos productos culturales, además de ese valor de su fuerza de trabajo, al artista se le cubren los costos de producción, que deberán de ser reinvertidos para generar las condiciones materiales que permitan la creación artística; esto en tanto que se presenta como productor independiente o artesanal. Desde la dimensión simbólica de la producción, la distribución corresponde a determinado control o limitación ejercida por los aparatos ideológicos de Estado (incluidas las grandes corporaciones culturales-artísticas) quienes determinan su valoración simbólica y que se expresa tanto en el precio de la obra como en el valor que se le retribuye al creador.

En esta línea, en el precio de la obra se incluyen los costos de circulación y exhibición, que puede ser ‘pagada’ al creador o bien forma parte de los gastos que recuperan las instituciones galerísticas que las hacen circular. Al valor de cambio se agrega el valor simbólico que los recintos museísticos proporcionan a la obra en su circulación o exhibición itinerante por estas instituciones, al incorporarla temporalmente a los valores/fondo de las colecciones en posesión del museo y que se reflejará en la trayectoria del creador.¹ La proporción distribuida, el cuanto que corresponde al individuo, es determinado por criterios subjetivos, que son legitimados y objetivados a partir de las instituciones artísticas, museos, galerías, aparatos ideológicos de Estado, que permiten mantener la hegemonía de lo moderno, de la novedad, a partir del constante desplazamiento de símbolos que bajo la lógica de la moda entran y salen de los circuitos de circulación/exhibición.

La administración de la distribución se ha regido a partir de leyes que surgen en la contingencia social como una esfera autónoma que pareciera encontrarse en relación dialéctica con la esfera de la producción y las necesidades que la generan. Se trata de dos momentos o espacios de definición de la distribución. El primero, al interior de la esfera de producción y el intercambio, que se establece en la fijación y determinación del precio que incluye tanto el valor de la fuerza de trabajo y los insumos necesarios para la producción. El precio de producción, en una relación de mercado del arte capitalista, estaría marcado por la estabilización

¹ Se ha considerado incorporar al concepto de capital comercial de Marx, presente en el tomo III de *El Capital*, en el caso de la circulación de obras de arte, la dimensión simbólica del valor presente en los espacios de distribución/exhibición.

de un promedio en las trayectorias de los creadores que permita definir una tasa media de ganancia para el agente de distribución/galerista.

El segundo momento aparece como espacio de gestión/negociación 'externo' a la esfera de producción, en el cual hasta la obra podría encontrarse enajenada de sus creadores, entre promotores, curadores o agentes de circulación, con los agentes que operan los aparatos ideológicos culturales de Estado, e incluso agentes capitalistas/coleccionistas. En este momento, del cual no participa la producción de la gran mayoría de los creadores, se incorpora al precio de producción otros valores que emanan de los espacios y circuitos de distribución/exhibición, que como se ha comentado incorporan valor simbólico y sígnico. Respecto a los espacios de comercio de arte, propiedad de los agentes de distribución, encontramos las galerías prestigeadas y las ferias de arte internacionales en las que participan, las cuales obedecen a los parámetros de distinción establecidos por el mercado para fijar sus precios.

Se incorporan los espacios administrados por los agentes culturales que sirven como aparatos ideológicos y de legitimación por parte del Estado, casas de cultura, salas de exposición y museos públicos. Sirven, asimismo, como agentes de circulación los espacios de difusión y promoción cultural de las universidades públicas y privadas, los cuales legitiman las obras al pertenecer a instituciones educativas y de producción de conocimiento. Si bien estos espacios de promoción realizan su labor sin ánimos de lucro, se establecen colaboraciones con los creadores, galerías y coleccionistas con la finalidad de obtener en préstamo sus obras al gestionar exposiciones. Estos son aspectos vinculados con la distribución/exhibición y circulación de los productos artísticos, así como los apoyos otorgados como becas y reconocimiento por parte de los aparatos ideológicos de Estado, que configuran la trayectoria del creador, sirviendo como parámetro de valoración y fijación de los precios de producción.

Otros aspectos extraordinarios puestos en la circulación de la obra corresponden a las colaboraciones promovidas desde los aparatos ideológicos de Estado y los agentes capitalistas, que poseen sus propias instituciones como fundaciones o museos, que sirven como circuitos de distribución de muy alto nivel, por medio de bienales internacionales u otros medios de promoción y comunicación de alcance global. En estos espacios, sirven como representantes de los creadores los agentes de distribución/galeristas y/o los agentes de exhibición/curadores que gozan de presencia y prestigio trasnacional. Buscando proteger sus propios intereses, ya sean económicos o políticos, estos agentes de circulación global promoverán las obras y sus artistas a modo de incrementar el valor simbólico de la producción artístico/cultural realizada desde los Estados nacionales y el valor signo de los fondos de arte de los agentes capitalistas. Al sobredimensionar la escala de promoción a nivel global, bajo su propio auspicio, así como contar con sus propios agentes de legitimación y de gestión, en confabulación con los agentes de distribución/galeristas, se emprende un proyecto de creación de precios más allá del concepto de valor y que se presta a la especulación.²

Ambos momentos, internos y externos a la esfera de producción, y sus respectivas relaciones, al partir de la sociedad mantienen una dimensión subjetiva de valoración, son objetivadas en principio a través de mecanismos dados en el mercado, que se materializan en las dinámicas de operación dictadas por los administradores de las casas de subastas y de sus compradores, y se presentan autónomas de las dinámicas generadas en la esfera de la creación.

2 Al concepto de precio de producción, presente en la segunda sección del tomo tres de *El Capital* de Marx, se incorporan estos aspectos que se encuentran fuera de la esfera de creación del arte como prácticas de especulación de precios, en el marco de las actuales discusiones en relación a este tomo inacabado.

Relación entre productores/creadores y agentes de circulación/galeristas

En un primer momento, los productores/creadores y agentes de circulación/galeristas operan, desde una óptica economicista, como entes cuya labor depende exclusivamente de sí mismos en cuanto productores o distribuidores de obras de arte. De este modo encontramos al artista en su taller trabajando de forma aislada en el desarrollo de los componentes estéticos y artísticos de sus productos, y los galeristas como empresarios del arte a los que se les ubica en sus galerías y otros centros de circulación/exhibición como ferias de arte donde los productos artísticos son puestos en el mercado.

Otros agentes de circulación o intercambio, llamados *art dealers*, *marchand d'art*, corredores de arte o 'vendedores de cajuela', que no cuentan con espacios propios, realizan la exhibición temporal de los productos artísticos en espacios rentados normalmente en centros sociales, comerciales o vestíbulos de hoteles de lujo. A pesar de que el artista genera dentro de la esfera de producción los valores de cambio de sus productos artísticos, los precios se generan de forma autónoma en la esfera de circulación a partir de los referentes de valor simbólico y precios generados por las casas de subasta y que son reflejados posteriormente en los centros de circulación/galerías.

A partir de esta relación entre productores/creadores y agentes de circulación/galeristas, el valor de los productos artísticos es distribuido en cuatro partes: la primera que corresponde a sus componentes materiales y técnicos; la segunda a la fuerza de trabajo artístico; la tercera contiene los gastos de circulación/distribución, que normalmente ejercen los comerciantes, instituciones públicas y galeristas; y la cuarta es la ganancia o utilidad que obtienen estos últimos. En la parte correspondiente a los materiales y los recursos técnicos empleados en la producción de la obra, el costo de estos debe ser cubierto por el creador cuyas fuentes de financiamiento son, por lo general, los recursos generados a partir de otro tipo de trabajos, los préstamos familiares o los recursos que el Estado somete a concurso y que terminan mediando la producción a través de la alineación de la obra a los valores que se busca promover a través de sus instituciones culturales.

Al interior de esta esfera es de considerar el capital fijo empleado por el creador, el cual abarca herramientas, maquinaria, equipos de cómputo y su software, la infraestructura que constituye su taller o estudio, así como los vehículos que pudiera requerir para transportar su obra a los centros de distribución. En cierto nivel de desarrollo de la producción, algunos artistas que logran alcanzarlo, se posibilita el empleo de modelos o asistentes de taller que lleven a cabo parte de las labores técnicas, limpieza y mantenimiento del espacio.

La parte correspondiente a la fuerza de trabajo artístico supone obtener los ingresos, a través del producto, que permitan la reproducción de las condiciones de vida y como productores de creación artística. Cabe señalar que esto incluye no sólo alimentos, vestido, habitación, sino también salud, educación y, por supuesto, la conservación y desarrollo de su capacidad. Respecto a las condiciones necesarias para la creación artística esta implica, además de resolver en cierto grado las condiciones de vida, el incremento del capital cultural (Bourdieu, 1987), entendida como acumulación de cultura propia que en este caso es incorporada y puede ser transmitida, que permita al creador continuar formándose en su disciplina artística y en la adquisición de nuevas técnicas, habilidades y conocimientos que le desarrollen profesionalmente, participar de las discusiones que ponen en cuestionamiento a partir de su obra las condiciones impuestas o implementar innovaciones culturales que le den vigencia a su trabajo.

La procuración de estas condiciones implicaría cubrir los costos que le den acceso a la educación, tecnología, publicaciones, visita a recintos culturales, así como la experimentación material no dirigida a la comercialización. Sin embargo, los límites de procuración de estos gastos se encuentran definidos dentro de las lógicas impuestas a partir del mercado laboral, lo que permite en dado caso es aspirar a ciertos rangos

de salario en comparación de otras profesiones vinculadas a la creatividad, a la generación o impartición de conocimiento.

En cuanto a la tercera y cuarta parte, corresponden a los gastos de circulación (venta) y distribución, así como la ganancia de los agentes encargados de la realización de los productos artísticos. Otros aspectos para cubrir, aunque no son rubros que necesariamente se lleven a cabo, son las cuotas de participación que se requieren en las ferias de arte, la publicación de catálogos, páginas web, así como cocteles que se ofrecen en las inauguraciones de las exposiciones. La operación de estos centros de circulación o intercambio es dirigida por un agente capitalista/galerista y la fuerza de trabajo contratada es empleada en personal administrativo, de manipulación y montaje de obra de arte, que al mismo tiempo otorga mantenimiento al espacio, en su conjunto serían otros gastos más de circulación y que normalmente erogan y recuperan los agentes de venta.

En el caso de las galerías que incorporan a su empresa un proyecto cultural, se establece relación con otros profesionales especialistas en una discursividad artística específica denominados curadores de arte, los cuales son renumerados regularmente. Es en esta parte donde se define la relación que se establece entre productores y agentes de circulación, donde los primeros ofertan sus productos a 'precio de taller', el cual supone la incorporación de la primera, componentes materiales y técnicos, y segunda parte, fuerza de trabajo artístico, cuyo valor es mínimamente duplicado para cubrir la cuota de ganancia, tercera parte, y distribución que deberá ser cubierta al galerista, cuarta parte. La incorporación de los conceptos de las cuatro partes constituiría el precio del producto artístico.

Relación entre el producto artístico y los agentes de distribución que operan los aparatos ideológicos culturales de Estado

En aquellos estados de gobierno donde su participación en el cumplimiento de las necesidades culturales de su población es parcialmente cubierta, existen programas de apoyo a la creación otorgados a través de sus instituciones dedicadas a la promoción cultural, los cuales están encaminados al financiamiento de los componentes materiales y técnicos, así como cubrir el pago de la fuerza de trabajo artístico. En cuanto a los aparatos ideológicos culturales de Estado, estas instituciones generan sus mecanismos de selección de creadores cuya obra se encuentre alineada a los valores estéticos que es de interés promover a través de un grupo de agentes de selección, creadores con trayectoria que pertenecen a su propio sistema y que comparten estos valores.

Una vez que estos creadores son seleccionados, se extiende a través de un contrato el compromiso de exhibición dentro de los circuitos de distribución y promoción artística del Estado. Al recibir los creadores el reconocimiento de sus pares, artistas con trayectoria que sirven de agentes de selección, su obra es legitimada como valiosa desde una perspectiva simbólica, lo cual implica una revalorización de la fuerza de trabajo artístico, de tal forma que su precio es multiplicado para cubrir los gastos de distribución y la ganancia-utilidad. Se facilita también el acceso a centros de circulación y exhibición de la obra de arte como galerías y museos, despertando el interés de otros agentes de distribución/circulación, críticos e intelectuales, que a través de los aparatos ideológicos de comunicación del Estado promueven la obra en los públicos culturales.

El creador, para mantenerse vigente en el mercado y poder hacer uso de estos aparatos ideológicos de legitimación suministrados por el Estado, se mantendrá al tanto de las convocatorias que los organismos de gobierno en sus distintos niveles, o las instituciones privadas a través de sus fundaciones otorgan a través de becas u otros apoyos para realizar residencias de producción en el extranjero que le permitan obtener reconocimiento a nivel internacional. Otros formatos de legitimación dados dentro de la esfera de

exhibición y distribución los encontramos en los concursos, encuentros y bienales donde son otorgados premios y menciones honoríficas por un jurado conformado por críticos, académicos y curadores, representantes de instituciones que sirven de aparatos ideológicos, que llevan a cabo la función de ser agentes de selección.

En muchas ocasiones, los premios otorgados en estos concursos son de adquisición —que consiste en proponer una obra y el jurado determina cual es la ‘ganadora’, y el premio es la incorporación a la colección de la institución— por un valor preestablecido por los agentes de organización que no corresponde a su valor de cambio o por los establecidos por el mercado, suponiendo tanto para los agentes de operación como para los creadores que existe una compensación dada a través del reconocimiento que representa el ser seleccionado para participar u obtener un premio. De este modo la obra es integrada a las colecciones de las fundaciones o las instituciones organizadoras, adhiriendo su valor simbólico al de las otras obras que las conforman.

Asimismo, encontramos otra forma de valoración una vez que el producto artístico ha salido de circulación en el mercado, siendo adquirido ya sea por la vía del intercambio económico o el concurso para formar parte de alguna colección particular, institución o museo; donde el artista pierde cualquier derecho económico sobre el bien producido, a pesar de que su obra fuera revendida o subastada en algún precio que incrementara su valor. En este sentido, son los museos, en tanto aparatos ideológicos de Estado, los que, al poseer los medios de producción simbólica, generan en los bienes valores que escapan de la esfera de producción. Tal como menciona Jean Baudrillard:

Así como se necesita un fondo-oro, cobertura pública del Banco de Francia para que se organice la circulación del capital y la especulación privada, se necesita igualmente la reserva fija del museo para que pueda funcionar el intercambio/signo de los cuadros. Los museos desempeñan el papel de los bancos en la economía política de la pintura (2002: 136).

Los valores simbólicos generados en torno a las colecciones de arte crean una serie de necesidades que requieren ser cubiertos para asegurar y conservar en su estado original las condiciones materiales de la obra y su valor de cambio. De este modo se crea alrededor de las colecciones una infraestructura que permite mantener de forma natural y artificial condiciones ambientales que favorezcan su conservación, además de su exhibición empleando recursos museográficos y su almacenamiento, así como la contratación de pólizas de seguro. Por otro lado, con la finalidad de mantener en circulación los públicos de los museos, estas instituciones generan exposiciones temporales que comparten los principios que se promueven desde sus colecciones. El aparato ideológico museístico posee sus agentes de selección a través de la figura del curador quien se encarga de construir los discursos que legitiman los valores simbólicos presentes en la obra y a sus creadores.

Entre más valiosos sean los fondos fijos de los museos mayor será el valor simbólico que se le transfiere a la obra que se muestra en sus espacios de exposición temporal. Los curadores, agentes operadores de los espacios de exhibición, se transforman de agentes de distribución a productores de valor de los aparatos ideológicos culturales de Estado a través de la manipulación de los bienes simbólicos en exposiciones temporales que se ofertan al público y se ponen en circulación a través de su itinerancia en otros museos, incrementando el valor simbólico de la obra. Todos estos rubros relacionados a la distribución/exhibición de los productos artísticos generan valores externos a la esfera de producción, en una dinámica en la que el creador/productor queda la mayoría de las veces excluido.

Relación entre el producto artístico y agentes capitalistas/casa de subastas

Una vez que el producto artístico, portador de sus valores de cambio y simbólicos, ha sido abstraído de la esfera de la producción, la presencia del creador es reducida al de un signo a través de su firma. Conforme el valor simbólico de la obra es incrementado por medio de los aparatos ideológicos de Estado este signo va adquiriendo prestigio equiparándose en el mercado con otras firmas cuya presencia en la esfera de circulación y exhibición de las artes plásticas comparte valores simbólicos semejantes, incrementando el valor específico de la fuerza de trabajo del artista y por lo tanto el valor de cambio de su obra.

El mercado del arte dispondrá de parámetros de medición de valor de cambio dentro de los límites de las esferas de distribución y circulación, determinados en un momento que parte de la sociedad en el que se activan las relaciones e intercambios. Siguiendo a Marx, “en la distribución la sociedad asume la mediación entre la producción y el consumo por medio de determinaciones generales y rectoras; en el cambio la mediación se opera a partir del fortuito carácter determinado del individuo” (1989: 39). Estas mediaciones generadas en la cadena productiva, sociales dadas en la relación producción/distribución o individuales en el intercambio para el consumo, en el mundo del arte pueden ser vislumbradas en momentos muy particulares donde el valor económico, valor simbólico y valor/signo se transfunden e intercambian a través de las subastas. Esta mediación dada entre productores, agentes de distribución/circulación y consumidores en la esfera de circulación se encuentra determinada durante la puja por la regla de competición agonística del juego, que al igual que en las apuestas y en la fiesta lo hacen fascinante (Baudrillard, 2002).

Jean Baudrillard, en su *Economía Política del Signo*, se refiere a la generación de un valor que se despliega por encima del valor de cambio, destruyéndolo y confiriéndole al objeto comprado su valor diferencial de signo (2002). Lo que se genera en el juego es una transmutación del valor, donde el gasto y el derroche, “dinero convertido en materia suntuaria por la pérdida de valor de cambio económico” (Baudrillard, 2002: 128), se convierte en valor/signo, de la misma manera que el objeto artístico merma su valor simbólico para convertirse en signo de prestigio.

Lo que no habrá que perder de vista es que esta transfiguración del valor de cambio en valor/signo se mantiene en el mercado de arte como un precio que ya no refleja un valor ‘absoluto’ de la obra, producto de las relaciones establecidas entre las esferas de producción y distribución, sino un valor que es producido socialmente de forma independiente dentro de la esfera de circulación, del cual ya no participa el creador sino los agentes de intercambio de forma autónoma incluso de los agentes de distribución y sus aparatos ideológicos de Estado.

Los agentes de operación de las casas de subastas suministran las reglas del juego en función de la obtención de su ganancia que puede ser aproximada al treinta por ciento del valor final de venta. Sin embargo, no todos los objetos artísticos son susceptibles de poner en subasta, estos deben de encontrarse legitimados a través de los aparatos ideológicos culturales, museos, colecciones, críticos de arte, historiadores, en función de que sus valores simbólicos, estéticos y sus signos (firma, procedencia, autenticidad) se encuentren plenamente identificados.

Las firmas que normalmente son seleccionadas corresponden a artistas reconocidos por el alto valor simbólico de su obra que es difícil obtener en el mercado, ya sea porque sean artistas muertos y más aún su producción haya sido limitada. En el caso de artistas vivos se incluyen obras producidas en un contexto específico que corresponden a periodos anteriores cuyo valor simbólico tiene relevancia en un tiempo y espacio que es irrepetible. También se llegan a abrir espacios a artistas cuyas obras se establecen como logros artísticos únicos que pueden ser reconocidos por especialistas como referentes culturales de la sociedad contemporánea.

Las obras artísticas subastadas pueden provenir de colecciones particulares, fundaciones, galerías privadas e instituciones museísticas, las cuales deberán acreditar su procedencia y autenticidad a través de documentos que lo certifique, del mismo modo que su valor deberá ser rectificado a través de un valuator especializado en arte. El servicio de tasación y certificación de la obra normalmente es suministrado por la casa de subasta, el cual deberá ser pagado independientemente del logro de su venta. Una vez conformados los lotes de obra de arte que se someterán a subasta, estos son promocionados con la intención de convocar a las élites económicas, muchas veces representados por sus fundaciones, que tengan la capacidad de apartar de sus capitales cantidades para realizar gastos suntuarios.

Asesorados por especialistas, el interés de estos agentes capitalistas para asistir a una subasta y adquirir determinadas obras de arte puede aparentar ser el valor simbólico que posee. Sin embargo, no son estos valores, ni la especulación sobre el valor económico que determinada pieza de un autor pueda alcanzar en relación de las obras que posee de ese mismo artista en sus colecciones lo que motiva la competición ‘agonística’; es como comenta Baudrillard: “la obsesión del prestigio [que] asedia por doquier a nuestras sociedades industriales, cuya cultura (burguesa) no es nunca sino el fantasma de valores aristocráticos” (2002: 132).

Los participantes de las subastas asisten con la finalidad de formar parte de una comunidad virtual de iguales que juegan con una medida aristocrática de valor, que les distingue a partir de algo distinto al comportamiento económico o la actividad cultural, que hace del consumo una pasión en beneficio de otro tipo de valor que les otorgue distinción: “la apropiación de los cuadros [de la obra de arte] como signo... como factor de poder económico y social” (Baudrillard, 2002: 124), “buscando consagrar su privilegio económico en privilegio de los signos” (Baudrillard, 2002: 126).

En este sentido, lo que encontramos en la transfiguración del valor del arte en valor/signo, es una apropiación del valor simbólico, de lo generado por el artista en la esfera de producción y por los aparatos ideológicos de Estado a partir de la contingencia social, pero determinado finalmente por parte de una élite. Esta apropiación, en la dimensión de los valores simbólicos, puede ser comparado a la apropiación de lo común que hace el artista pop para elevarlo a arte, o la que hace el curador para producir valores simbólicos que legitime sus exposiciones de autor, o por el galerista que se apropia de los valores económicos que el creador produce a partir de su fuerza de trabajo y su subjetividad. El valor/signo instaurado por las élites económicas se establece a partir de la enajenación del valor del arte, que transforma al dinero gastado en un valor/signo que prestigiará al agente capitalista, solo equiparable al valor/signo que adquiere la obra de arte.

Los valores económicos alcanzados al final de la subasta influirán en la valoración de cambio de las obras del mismo autor con características semejantes, incrementado su precio a partir de factores extraeconómicos que escapan a la teoría del valor en la economía política. Esta transvalorización de la obra de arte, dada en la contingencia social que se suscita en las subastas, favorece la especulación. De tal modo, en los momentos de crisis, las obras de arte toman la forma de una mercancía que permite resguardar capitales que huyen de la esfera de la producción, es decir, se convierten en bienes especulativos y, con ello, su precio se eleva. Esta dinámica ha generado una valoración de la obra de arte como inversión sin considerar que al poner de nueva cuenta la obra en el mercado esta tendrá que pagar su cuota de distribución.

Relación entre consumo y producción artística: la creatividad como consumo productivo

Como nos recuerda Marx, los economistas han distinguido del consumo una forma de consumo inicial, objetivo y subjetivo al mismo tiempo, que se realiza en la producción (1989: 40). En las artes plásticas y visuales, el consumo objetivo se genera a partir del desgaste de los medios de producción, del capital

constante que podemos identificar en las herramientas, utensilios y tecnología empleada en la aplicación de diversas técnicas; en la materia prima empleada como tintas, piedras, papel, químicos, bastidores y una ancha lista de materiales que los medios alternativos incorporan a la creación plástica. Desde la perspectiva de la economía creativa, este tipo de consumo productivo es completamente cuantificable en la economía, identificándose dentro de las industrias culturales en la categoría de interdependiente, “participando en la producción cultural, centrándose en la producción, fabricación y venta de equipo; cuya labor es facilitar la creación, la producción y el uso de productos culturales” (Piedras, 2010: 25).

En la obra de arte, al igual que en cualquier otro tipo de producción, “la materia prima sólo interesa en cuanto absorbe y asimila una determinada cantidad de trabajo” (Marx, 1976: 141), consumo de la fuerza de trabajo —capital transformado en capital variable— que genera valores de uso. En el consumo productivo, es decir durante la producción, encontramos una profundización del desarrollo de habilidades técnicas del creador, de sus capacidades, que también puede ser entendido como maduración de un estilo o de una forma de producir particular, también sufre desgaste como consumo de las fuerzas vitales como lo observa Marx (1989: 40). Sin embargo, en este consumo, de tipo subjetivo, se genera también creatividad, principal recurso productivo, como señalan los economistas en el ámbito de las industrias creativas o culturales, que constituye el elemento fundamental de lo artístico y que, en cuanto materia gris, se encuentra entre las capacidades intelectuales de los creadores. Al realizarse el consumo productivo de tipo objetivo, ‘elementos muertos de creación del producto’ (materiales y utensilios artísticos), se incorpora a las materias primas el trabajo del artista como ‘fermento vivo’, desgastando sus capacidades como fuerzas vitales, lo cual genera en paralelo el consumo productivo de tipo subjetivo que es de interés en nuestro estudio. En este sentido, la obra de arte nos será de utilidad en cuanto materialización del trabajo realizado por el artista en el desarrollo de sus capacidades creadoras.

Para los economistas de la cultura (Piedras, 2010: 25), la creatividad constituye el recurso productivo esencial del proceso económico de la cultura sin el cual este no podría ser realizado. Más allá del uso intensivo que se le pueda dar a la creatividad en una fase denominada creativa, ésta es colocada al inicio de la cadena productiva de las industrias culturales, como materia prima generada a partir de un trabajo anterior, manteniéndola independiente de las esferas de producción, distribución y consumo. Sin embargo, la creatividad no es un recurso material que pueda ser dispuesto como un lápiz fuera de la esfera de producción artística, ni tampoco un recurso humano que puede ser intercambiable en términos empresariales. La creatividad, en términos generales, es una capacidad intelectual que permite generar innovaciones e invenciones respecto a modelos intelectuales y materiales desde los distintos campos de producción humana; no obstante, habrá que considerar que nuestra definición obedece a un contexto específico de estudio y que la concepción de creatividad ha evolucionado históricamente.

En la producción cultural, la creatividad no puede ser pensada como una materia prima, ubicada en una fase externa a la esfera productiva y ajena a las dinámicas sociales. La creatividad es materia gris, fuerza de trabajo que se impregna en las materias primas, que desarrolla y consume al mismo tiempo las capacidades intelectuales del sujeto creativo. En la producción, la creatividad se impregna en los materiales a través de distintas técnicas, que pueden ser también de reproducción. Esta puede plasmarse en distintos procesos de la producción: a modo de boceto, sin olvidar que este no se antecede a la producción, sino que forma parte de ella; y como impronta, del mismo modo como lo hace un músico al improvisar una melodía, que puede ser realizada gracias a las capacidades creativas y conocimientos que posee el sujeto, es decir, que forma parte de la fuerza de trabajo, no es ajena a ella, pero es una de las cualidades que destacan en la generación de obra de arte.

El dominio de la técnica puesta en automático, el despliegue de las capacidades tecnológicas no es la principal característica del acto de creación en el arte, podría simplemente producir objetos decorativos sin una intencionalidad artística o reproducir patrones preexistentes en obras artísticas clásicas que son copiadas. En estos casos puede existir una expresión de subjetividad que ha sido asimilada, subjetivización del individuo muchas veces impuesta o introyectada a partir del cuerpo de reglas y cánones estéticos impuestos por los aparatos ideológicos de Estado, que poseen los medios de producción simbólica.

En cuanto reproductores de patrones estéticos prefabricados, los ‘creadores’ son consumidores de un sistema de representación impuesto la mayoría de las veces a través de los medios masivos de comunicación, las instituciones culturales o educativas como productos culturales hegemónicamente residuales. En este sentido, muchas veces la habilidad para emplear una técnica de representación, la capacidad para copiar un original o simular la realidad a través del fotorrealismo, es confundida con la supuesta genialidad del artista. Los modos de hacer o de crear en el arte se han entendido históricamente en función de las estructuras de poder y de las formas de producir que se han establecido predominantemente.

Trabajo artístico: consumo productivo de capital cultural variable

La idea de la creatividad como recurso productivo es falsa en tanto es comprendida como ingrediente externo al proceso de producción del arte, alentando la figura del genio. Sólo puede ser verdadera cuando la creatividad es incorporada al trabajo artístico como capacidad humana que se consume e impregna en los materiales dentro de la esfera de producción. Una idea en un nivel abstracto requiere de su concretización, de su materialización plástica, para poder constituirse como arte. Un boceto o una maqueta en cuanto utopía o proceso creativo es o forma parte de la obra artística. Incluso las manifestaciones artísticas llevadas a cabo dentro de los procesos de la desmaterialización del arte o arte conceptual tienen una expresión mínima de material, en algunos casos en forma de texto impreso. El desapego a los soportes materiales característico del arte conceptual o la intervención mínima del artista en algunas de las manifestaciones contemporáneas permite apreciar la valoración que se le da en la actualidad a las capacidades intelectuales, a la textualidad, sobre la habilidad técnica que conlleva el acto creativo en cuanto trabajo artístico. Ciertas obras conceptuales son comercializadas como instructivos de producción, donde el texto impreso y signado por el artista, así como el boceto constituyen el objeto de intercambio. En este sentido es necesario reflexionar en torno al concepto de trabajo creativo en el contexto actual del arte, en cuanto capital cultural variable.

En función de explicar el trabajo artístico en el contexto de la economía política, el concepto de capital variable será reconstruido en cuanto capital cultural en su estado incorporado, siguiendo la definición de Pierre Bourdieu, “bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo” (1987: 2). Es decir, el trabajo artístico no dista de otras formas de trabajo donde es requerida una capacitación previa, la incorporación de un “trabajo de inculcación y de asimilación [que] consume tiempo”, esto es, trabajo pasado acumulado, realizado por “el ‘sujeto’ sobre sí mismo” (Bourdieu, 1987: 2). Sin embargo, el matiz que el capital cultural tiene respecto a la homologación conceptual que los economistas de la cultura, como David Throsby (2008), hacen con el ‘capital humano’ nos permita develar las condiciones de (auto) explotación a la que se ven sometidos los trabajadores de la cultura en el contexto de los emprendedurismos e industrias culturales.

Al respecto, se daría paso a la relación dialéctica entre los conceptos de capital cultural, acuñado por Pierre Bourdieu (1987), y capital humano, manejado desde la economía neoclásica. Para los economistas como Robert Costanza y Herman Daly, el capital humano subsume a la cultura como uno de sus componentes en tanto está constituido por “las existencias de educación, destrezas, cultura y conocimiento almacenadas en los propios seres humanos” (Throsby, 2008: 81) como argumento para ponerlo en paralelo

con el capital cultural. Sin embargo, al equiparar capital cultural y humano en una plataforma economicista funcionalista que intenta medir el rendimiento escolar en relación a la inversión y ganancia monetaria que implica los gastos y el tiempo en dinero puesto en el estudio:

No puede dar cuenta de las partes relativas que los diferentes agentes o clases otorgan a la inversión económica y cultural, porque no toman en cuenta, sistemáticamente, la estructura de oportunidades diferenciales del beneficio que les es prometido por los diferentes mercados, en función del volumen y la infraestructura de su patrimonio. (Bourdieu, 1987: 1).

De tal modo, el concepto de capital humano pone en manifiesto una valoración del ser humano en términos de inversión económica y el costo-beneficio que este genera en la sociedad, sin considerar el capital cultural y social transferido por el grupo desde el núcleo familiar. La inversión educativa al desvincularse de sus determinantes sociales pierde de vista la principal función de la transmisión del capital cultural dentro del grupo o clase social como estrategia sistemática de reproducción de clase; ignorando que, la ‘habilidad’ para el estudio o el ‘don natural’ para ciertas disciplinas, como la del genio en las artísticas, es también producto de una inversión previa en tiempo y capital cultural realizada por la familia (Bourdieu, 1987). A pesar de que para los economistas como Kenneth Arrow, el capital social “no supone el sacrificio deliberado de un beneficio presente o futuro” (Throsby, 2008: 80), por lo cual no debe ser considerado un capital, existe una valoración en medio de su polémica por parte de los economistas de la cultura dentro del contexto del capital humano, como lo hace Richard Zweigenhaft al estudiar los resultados obtenidos por los egresados de Harvard donde nota la influencia del capital cultural como “diversas formas de conocimiento y destrezas” y del capital social como “el conocimiento de los contactos adecuados, la formación de redes, etc.” En el contexto referido, la formación de recursos humanos se encuentra en función de la inversión económica, escolar, cultural y social, objetivada en un título escolar, y el beneficio que este produzca en la sociedad en términos del desarrollo social y económico que este produzca.

Las precauciones que habrá que tomar respecto al componente escolar, y sus estrategias basadas en la competencia, y el sistema de reproducción cultural en capital humano es que corresponden a la vertiente capitalista que la nutre, así como las implicaciones que esta tiene en el consumo productivo de tipo subjetivo al generar productos culturales que desembocan en mercancías. Por lo cual la formación de recursos humanos creativos en el ámbito de la cultura capitalista obedece a las necesidades de la industria cultural en tanto productor de mercancías espectáculo. A partir del estado institucionalizado del capital cultural, es decir del capital humano objetivado en títulos escolares, es que el trabajo creativo encontrará sus equivalentes salariales en el mercado laboral, del mismo modo que la inversión económica realizada en ciertas instituciones educativas de prestigio que constituye el capital social del creador. De este modo, los agentes creativos individuales son puestos a competir en el mercado laboral tratando de mostrar cuál de ellos son los que presentan mayores aptitudes: el trabajador será estimulado, por egoísmo o interés propio, a dedicarse a una ocupación que le genere riqueza.

No hay que perder de vista, tal como se pretende desde la perspectiva del capital humano, que no se producen creadores aislados de las dinámicas sociales, económicas y culturales, y que las genialidades o particularidades no son más que el resultado del trabajo escolar acumulado y la transferencia de capital cultural realizado por el grupo o familia desde los primeros años de infancia. También, que las capacidades para formar redes de colaboración y solidaridad en términos de capital social no pueden ser comprendidas únicamente en términos de beneficio individual. A diferencia de la falta de reconocimiento por parte de los economistas neoclásicos de lo social como un capital capaz de generar beneficio más allá del concepto

de generación de riqueza, el capital social a partir de sus estrategias relacionales tiene la capacidad de generar dinámicas económicas ecológicas que tienen como finalidad el beneficio común, el cual en relación al capital cultural desarrolla habilidades técnicas de intervención social que permiten construir comunidad.

En el ámbito de la educación formal en el contexto de la educación superior se otorgan títulos universitarios a nivel licenciatura, maestría y doctorado que avalan al creador como un artista profesional; no obstante, se encontrarán presentes circunstancias formativas no formales o informales que persistirán a lo largo de la vida del creador coexistiendo en un proceso de desgaste y cambio de sus capacidades. Sin embargo, no son únicamente las capacidades intelectuales subjetivas sino también las habilidades técnicas las que impregnan sus ideas objetivándolas sobre sus materias primas. Son las habilidades intelectuales y técnicas las que hacen al creador por medio de la expresión material. De tal modo existe en la producción un espacio de formación, de ejercitación intelectual y técnica permanente en la disciplina artística, de maduración de estilo, de dominio de la técnica y adecuada elección de los materiales, de aportaciones a la disciplina y de rupturas propias, así como de autocrítica como método de permanente evaluación del trabajo.

En el ámbito de educación profesional se configurarán también las actitudes del creador respecto al arte, “las motivaciones axiológicas, las finalidades y los móviles profesionales que impulsan a todo productor de bienes culturales” (Acha, 2008: 66). Estas actitudes corresponden a adoptar una posición progresista o conservadora concientizando su responsabilidad como individuos “en el conocimiento de las posibilidades que le ofrece la sociedad y en la elección y apropiación de las actitudes capaces de orientar sus actos profesionales hacia la creatividad” (Acha, 2008: 65). La dinámica cultural en la que se ven inmersas las instituciones de educación superior del arte dentro del posmodernismo en cuanto continuidad (modernismo tardío) o hipertrofia (ultramodernismo o hipermodernismo) de la modernidad conlleva “a ese estado de espíritu que busca el cambio por el cambio, la innovación por la innovación” el “culto a la novedad o neomanía”, que buscando seguir tendencias estéticas novedosas ‘importa’ bajo la apariencia formas de ser contemporáneas incorporadas a su obra de forma descontextualizada, del mismo modo que son ‘tropicalizados’ modelos económicos o culturales de países más desarrollados sin atender los contextos específicos.

Con falta de un compromiso frente a la sociedad el artista puede caer en una ‘falsa libertad alienadora’ y a entender a la expresividad y la mera representación de realidades como las dos únicas salidas de creatividad postuladas por el poder político constituido (Acha, 2008: 70), como sucedía en los años de apogeo del modernismo impulsado desde los bloques en el contexto de la guerra fría. Hoy sin duda, en el contexto de la globalización, el gran bloque es constituido por el mercado estimulado por las grandes empresas transnacionales, imponiendo su lógica de producción en todos los ámbitos de la vida humana y en sus instituciones, en la producción de conocimiento, en la producción de cultura, en la producción del sujeto.

Capital cultural, variación y autoexplotación de la fuerza de trabajo

El creador como productor, a diferencia de otras labores realizadas dentro del sistema de producción capitalista, lleva a cabo su actividad artística dentro de la esfera productiva plenamente consciente de todos los procesos hasta tener el producto terminado; sin embargo, este se encuentra la mayoría de las veces desposeído, como se ha mencionado, de los medios de producción simbólica para promover su obra, utilizados en las esferas de distribución y consumo. Habrá que distinguir primeramente en la esfera de producción los distintos momentos de profesionalización y cómo son ejercidas las fuerzas vitales en cuanto capacidades para producir arte.

Las capacidades artísticas se encontrarán vinculadas en los primeros años al desarrollo de habilidades del niño y el adolescente, desde aspectos relacionados a la propia percepción, el apego a las normas,

pensamiento crítico y creativo, estrategias de enseñanza y la habilidad de aprender de forma autodidacta, influencias estéticas dadas en el contexto, determinarán ciertos grados de complejidad en la obra producida. Estas obras, ya sea muy apegadas a la ‘realidad’ o experimentales, al gozar de cierto reconocimiento social podrían encontrar en familiares y amigos unas primeras inserciones en un mercado formado por su comunidad. En el caso de las obras realizadas en las instituciones de educación superior formativas en el arte, urgirá al estudiante de arte comenzar a capitalizar de manera simbólica su obra, dentro del campo de reproducción restringida (Bourdieu, 2010), es decir, a través del reconocimiento de sus pares ya no como estudiante sino como artista. Del mismo modo buscará sus primeras inserciones dentro la esfera de distribución y la visualización de su obra por parte de los aparatos ideológicos de Estado y del mercado. A partir de este momento que puede suceder a media carrera universitaria su obra podrá ser exhibida dentro del marco del arte joven, universitario o emergente, abriéndose espacio en este nicho de mercado.

Los primeros diez años de carrera artística, si no es que desde los últimos años de formación profesional universitaria, serán fundamentales en el posicionamiento de los circuitos de distribución con la producción de suficiente obra que le permita al creador mostrarse vigente y constante a través de su participación en exposiciones colectivas e individuales. Con la finalidad de ir incrementando paulatinamente el valor de su obra, el creador deberá buscar exponer más y en mejores galerías o museos, que desde una perspectiva simbólica le permitan legitimar y posicionar en el mercado. Del mismo modo, deberá buscar participar en concursos, convocatorias de exposiciones y apoyos de financiación que le permitan obtener menciones o premios para capitalizar simbólicamente su trabajo. Pero lo que realmente interesa en este momento de profesionalización de su carrera es el absoluto reconocimiento de sus pares, buscando generar interés y el consumo en tanto obra artística por parte de otros creadores, galeristas, críticos, curadores, promotores e intelectuales.

El siguiente momento de profesionalización del artista corresponde a la consolidación, declive o mantenimiento de su carrera y que en la mayoría de los casos corresponderá a la posición hegemónica que su trabajo tenga respecto al mercado. La consolidación se encontrará en función de la alta demanda que su trabajo tenga en los circuitos de distribución y consumo encontrándose su valor de cambio por encima de su valor de uso, que puede ser también de tipo simbólico. En sentido inverso el declive vendrá cuando la demanda de su obra ya no corresponda a las exigencias que el mercado, exista una sobre producción en relación a esta que impida la elevación de su valor, o la función simbólica que cubre se constituya como residual como sucede con creadores que fijan la identidad de su obra en un estilo. Finalmente, la adquisición de valor patrimonial constituiría el último momento en la profesionalización de la carrera de un artista, sin embargo, sólo serán unos cuantos los que alcancen esta clasificación y su valor simbólico incluso podría verse en detrimento en cuanto su valor/signo en el mercado (Baudrillard, 2002). En este sentido, hay una valoración del archivo de documentos, objetos y procesos utilizados por el artista en la producción de su obra al punto de sus hogares mostrarse como museos y sus objetos personales como motivos de exhibición, cuyo valor sígnico es mayor que su valor simbólico, con carácter archivístico.

A diferencia del trabajo realizado en la industria, la cantidad de fuerza de trabajo puesta en un producto artístico no será determinante en el valor simbólico de la obra. Como declara el crítico de arte marxista Valeriano Bozal “Cuál sea la cantidad de obra incorporada a los materiales [...] es irrelevante para el placer estético. Mucha o poca, la cantidad no determina su valor” (2002: 171). El valor inmanente de las obras de arte es el de uso, en cuanto estas “sirven para ser contempladas tan libremente como han sido realizadas”. Sin embargo, en la producción de mercancías dentro del capitalismo, el productor no sólo busca producir un valor de uso que tenga un valor de cambio, es decir, generar venta, lo que primordialmente persigue es producir una mercancía cuyo valor cubra y rebase la suma de valores de las mercancías invertidas en su producción; aspira a crear valor, un valor mayor, un plusvalor que le permita

obtener una cantidad mayor de materias primas y medios de producción para incrementar el número de obras producidas y ampliar su mercado.

Como principio, “el valor de una mercancía es determinado por la cantidad de trabajo materializado en su valor de uso, por el tiempo de trabajo socialmente necesario para su producción” (Marx, 1976: 138). También diremos que los valores de los medios de producción forman parte del valor del producto, para lo cual se generan dos condiciones: que los elementos materiales empleados sirvan para otorgar valor de uso y que el tiempo de trabajo necesario invertido sea bajo las condiciones sociales de producción imperantes (Marx, 1976: 140). Suponiendo el caso en que un artista fuera empleado por un agente de distribución/galerista o capitalista para producir un lote de obra, pagándole el equivalente de su esfuerzo materializado en valores de uso, resultaría que el valor del producto es igual al valor del capital desembolsado, con lo cual no se ha engendrado plusvalía (Marx, 1976: 142), es decir, no se ha cumplido el cometido del capitalista de convertir el dinero en capital al vender la obra del artista. De tal modo, “la plusvalía sólo brota mediante un exceso cuantitativo de trabajo, prolongando la duración del mismo proceso de trabajo (Marx, 1976: 148), por lo cual podemos decir que “el régimen capitalista de producción se fundamenta en la propiedad privada de los medios de producción y en la explotación del trabajo asalariado” (Ornelas, 2010: 235). En el caso de la producción artística, para ser posible, los medios de producción deben de encontrarse en manos del creador; lo que se encontrará desposeído en cuanto productor es de los medios de distribución a los cuales, como se ha mencionado, le es impuesta una cuota de distribución de su obra y en la cual el agente de distribución/galerista arrancará de sus trabajadores, incluyendo al artista, su plusvalía.

Por otro lado, la parte de capital invertida en medios de producción no cambia de magnitud de valor, a esto Marx le da el nombre de capital constante, sin embargo, habrá que considerar que en el caso de la tecnología deberá de ser renovada periódicamente. “La parte del capital que se invierte en la fuerza de trabajo cambia de valor en el proceso de producción, pues además de reproducir su propia equivalencia, crea un remanente, la plusvalía, la cual también puede variar”; esta variación de valor es llamada por Marx (1976: 158) como capital variable. Lo que determina el valor de la fuerza de trabajo, generadora de plusvalía, es “el tiempo necesario para la producción”, por lo cual es equiparable al “valor de los medios de vida necesarios para asegurar la subsistencia de su poseedor” incluyendo las condiciones necesarias para la creación en el caso de los artistas. De tal modo, el agente de distribución/galerista capitalista impondrá jornadas laborales donde, “en una parte, el [artista] obrero producirá bienes cuyo valor es igual a la de su propia fuerza de trabajo, por lo que el resto de la jornada sigue produciendo mercancías con valor sin remuneración alguna” (Ornelas, 2010: 236), es decir, la obtención de plusvalía a partir de la explotación de la fuerza de trabajo. No obstante, en la actualidad las galerías ya no incluyen a los artistas en sus nóminas y la relación que se establece con ellos es la de artistas independientes en el marco del emprendedurismo, con lo cual la explotación parte de los propios creadores para poder mantenerse dentro del mercado por medio de estos establecimientos.

Al ser mercantilizado el arte joven o emergente, comprendido en términos de inversión, es desvalorado como obra riesgosa en términos de la posible o no consolidación del artista en el mercado. Así, los agentes de distribución/mercantilización obtienen productos a bajo costo, siendo las instancias de consolidación o consagración (Bourdieu, 2010), quienes balanceen a través de la trayectoria del artista el valor de la obra. Dos obras de cualidades artísticas similares podrían tener una diferencia de valor del doble a partir de la trayectoria de un artista joven en relación con otro que se encuentra en vía de consolidación. La diferenciación de valor entre una obra u otra es marcada de forma arbitraria por los agentes de distribución a partir de estas leyes no escritas del mercado y que obedecen a aspectos puramente simbólicos.

Los mecanismos de autoexplotación se encuentran mayormente intensificados durante los primeros años de la vida profesional del artista, sino es que, al no ser considerados parte de la inversión de aprendi-

zaje, durante las primeras inserciones en el mercado en los últimos años de la vida universitaria. Un artista recién egresado tendrá que invertir en la adquisición de materiales, así como en medios de producción, así como sus medios de vida y las condiciones necesarias para la creación antes de poder recibir algún tipo de pago por esto por alguna instancia de distribución/galería, quedando la recepción de pago por su obra a consignación de venta.

No habrá que perder de perspectiva que la fuerza de trabajo, la cual se encuentra nutrida del capital cultural del artista e impregnada en los materiales empleados, y que el valor de uso es el mismo, además que el incremento en el valor de la fuerza de trabajo se encuentra fuera de la esfera de producción. Del mismo modo que la proporción de la cuota de producción se mantiene constante obteniendo su tasa de ganancia a partir de la explotación de la fuerza de trabajo de los artistas noveles, emergentes y en vías de consolidación. Esto nos permitirá cuestionar la noción de desarrollo a partir de una perspectiva económica en la cultura. Por lo tanto, podemos concluir que el valor de cambio en la obra de arte se encuentra completamente desasociado del valor de uso, y que el capital variable se encontrará en función del valor simbólico adoptado en la esfera de distribución una vez que el sistema de producción se ha cerrado y reiniciado del consumo a la producción.

Consideraciones finales

La producción en general se encuentra circunscrita en una dimensión cultural, por lo cual todas las mercancías se encuentran cargadas de distintos niveles de creatividad en su proceso de producción. En este sentido un obrero es creador, transmite y produce subjetividad, pero su creación es una aportación mínima en relación al valor generado en ese producto, en tanto que en el trabajo del artista o el creador es mayor. Sin embargo, considerar que la creatividad es materia exclusiva de los artistas, implica despojar a todo trabajador de su creatividad, muy a pesar de la mecanización del trabajo, de la enajenación producida en el fordismo y de la concentración del trabajo creativo en unos cuantos.

En este sentido la figura del artista como un creador individual es resultado de la división social del trabajo que surge con la modernidad al institucionalizarse el Arte en el siglo XV. A partir de ese momento han emergido como una alternativa hegemónica distintas posturas críticas y apologéticas a la posición dominante de la institución del arte que terminan siendo subsumidas por el mercado, ya sea como artistas revolucionarios en el sentido de la vanguardia, como actores políticos y/o como emprendedores artísticos.

A pesar de que existe un mercado que influye a través de sus estándares de forma dominante, donde una minoría de artistas circulan obras de mayor valor, existen otros circuitos que permiten una amplia circulación de productos que puede ser el taller del artista, internet, mercado de pulgas, que forman parte del sustento del creador emergente. A diferencia de otros trabajadores que al ser despojados de los medios de producción son explotados al someter su fuerza de trabajo en el mercado, los creadores al igual que otros productores independientes o emprendedores, no cuentan con el capital necesario para impulsar su proceso. Los creadores cuentan con medios de producción básicos, con carencias, y en medida que va creciendo su prestigio van adquiriendo medios de producción más sofisticados y adecuados.

Las galerías permiten a los creadores acceder a un trabajo remunerado al proporcionar porciones de pago adelantado por su producción, estableciendo una relación en la cual los productores son dominados por los agentes de circulación o intercambio. A la sumatoria de la producción vinculada a la creatividad, denominada industrias creativas, entre los que se encuentran artesanos, artistas, diseñadores, se impone a la cadena productiva un eje de dominación orientada por el mercado que les permite ser explotados, o generar mecanismos de autoexplotación, a través de los productores, no sólo por los distribuidores.

De tal modo, la obra de arte tiende a convertirse en una mercancía, en tanto se vende. Como se ha mencionado anteriormente, todas las mercancías tienen aspectos culturales producidos por creadores, sin embargo, bajo esta lógica su función esencial no es la satisfacción estética sino la básica material. La diferencia con el producto artístico es que satisface necesidades subjetivas del ser humano de completarse, de superar lo dado en sí mismo.

En el caso de las obras de arte, estas no alcanzan el estatus de mercancías producidas totalmente por el capitalismo, al no realizarse en masa, por lo cual se pueden generar alteraciones o un sin número de casos, del mismo modo que no puede existir un tiempo de trabajo socialmente necesario definido para su producción. Si recordamos que Marx (1976) plantea en el primer capítulo de *El Capital* que la mercancía, al ser producida de forma masiva, permite la incorporación de la ley del valor, esto no puede ser aplicado a los productos artísticos.

El tipo de productos que hacen los artistas es fundamentalmente una producción particular, específica y única, que a pesar de los estándares que se piden para ingresar al mercado, este genera mecanismos distintos de intercambio, donde los aparatos ideológicos de legitimación suministrados por el Estado sirven para la especulación con la finalidad de incrementar el valor de sus propios fondos. El producto al poseer una connotación totalmente distinta al de otras mercancías permiten generar el valor/signo (Baudrillard, 2002), a partir de la necesidad de generar diferenciaciones sociales, que otorguen distinción y connotaciones de poder, con lo cual el precio se desvincula de la ley del valor.

Referencias

- Acha, Juan (1992/2008). *Introducción a la creatividad artística*. México: Editorial Trillas.
- Althusser, Louis (1997). "Ideología y aparatos ideológicos del Estado" en *La filosofía como arma de la revolución*. México: Siglo XXI editores.
- Baudrillard, Jean (2002). *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI editores.
- Bourdieu, Pierre (2010). *El sentido social del gusto*. México: Siglo XXI editores.
- Bourdieu, Pierre (1987). "Los tres estados del capital cultural" en *Sociológica*. Ciudad de México, vol. 2, N° 5.
- Brihuega, Jaime, De Diego, Estrella y García, Jesús (2002). "Estética y marxismo" en Bozal, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la medusa, vol. II.
- Marx, Karl (1976). *El Capital. Crítica de la Economía Política*. México: Fondo de Cultura de Cultura Económica, vol. 1. Tomo 1.
- Marx, Karl (1989). *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*. México: Siglo XXI editores.
- Ornelas, Jaime (2010). *Historia de la economía*. Puebla: BUAP.
- Piedras, Ernesto (2010). *Industrias culturales y creativas. Cuantificación y análisis para el área metropolitana del Distrito Federal*. Ciudad de México: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Throsby, David (2008). *Economía y Cultura*. México: Gestión Cultural y Conaculta.

4

El NFT y el tiempo postaura

Juan Reyes Álvarez

Introducción

El arte vinculado al NFT (obras digitales que utilizan algoritmos para que sean identificadas como las originales, ergo) o comúnmente denominado cripto-arte, se ha hecho presente en los últimos años a partir de las ventas millonarias de algunos trabajos subastados o vendidos directamente a compradores “entusiastas” del NFT, famosos e inversionistas varios que forman parte de este nuevo nicho de mercado. Tanto prensa (video)*blogs* y *podcast* han recalcado la relevancia de este nuevo mercado, casi siempre acompañados de ejemplos que suelen mostrar el *top 5* de altos precios de venta (Everdays, 101NFT Bored Ape, Yatch Club, CryptoPunk #5822, etc.). No es la intención aquí la de exponer y repetir la historia de este listado, pero sí subrayar, que los precios alcanzados son carta de presentación de este arte y es el medio publicitario para (re)conocerlo. Esto es esperable de medios que tienen como objetivo provocar un *shock* que haga palpable la nota, cuestión que ha resultado para voltearlo a ver.

Por otro lado, el ambiente académico también lo ha tomado como punto para el análisis, desde sus diferentes vertientes, desde la tecnología, las finanzas o el mercado del arte. Desde la academia, siendo una minoría, ha emprendido un análisis para ubicar si esta expresión tiene aura (por ejemplo, es irreplicable). En esa línea este trabajo toma en consideración el debate sobre la existencia del aura en las obras relacionadas al arte digital y a la tecnología de NFT, tomando en cuenta los textos académicos que intentan identificar la presencia/ausencia del aura, especificando los motivos que exponen para precisarla, y que suelen ser diversos.

Junto con esto, también se expone la perspectiva de Walter Benjamin para definir el aura, ya que esta se puede encontrar en varios de sus ensayos, haciendo el esfuerzo en la introducción de los elementos incorporados casi poéticamente para definirla. Elementos que, como el mismo Benjamin subrayó, se encontraban alejados de lo que era la genialidad, la creatividad (Benjamin, 2018 [1931]), y estando más cerca de la ritualidad. Esto permitirá identificar de qué aura parten los diferentes trabajos que citan al aura en el NFT, siendo para esta investigación el valor de uso y precio conceptos claves, que permitirán mediar el análisis. Por último, se analiza el papel del valor de uso y la supeditación del precio sobre este.

El aura en Benjamin

La aparición del aura en Benjamin ha estado rodeada de tintes poéticos, aquí se hará alusión a dos obras en específico para recuperar su definición: *Pequeña historia de la fotografía* (1931) y *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica* (1939). Si bien no son los únicos ensayos, en ellos hace su aparición, destacan en el análisis actual y, que por ahora serían suficientes para lo que se expondrá.

Dentro de *Pequeña historia de la fotografía*, Walter Benjamin señala cómo la fotografía se desarrolló y logra captar momentos (imágenes), siendo resultado de la técnica (de los nuevos dispositivos y la concepción de los fotógrafos) que le permite como actividad la posibilidad de reproducir lo que captura, por lo que son dos vías por las que podría emanar una obra: la obra de arte que ahora es fotografiada y la toma misma, que logra captar algo nuevo, crear algo. En esa línea, el filósofo plantea que, en los cien años de la fotografía, ha sido ya cargada de imágenes repetidas (no por su característica de ser reproducible) sino también porque a pesar de diferentes tomas, siempre plantea los mismos lugares, lugares comunes de París (la Torre Eiffel

por ejemplo), tomas que no logran ser distinguibles una de la otra (características de la foto comercial). En ese ambiente, algunos fotógrafos toman imágenes que captan momentos que para que el que observa detenidamente le permiten aspirar el aura. El aura, en este ensayo de 1931, se presenta como:

[...] la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que esta pueda estar. Seguir con toda calma en el horizonte en un medio día de verano, la línea de una cordillera, o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas de esa rama (Benjamin, 1931: 83).

Esta definición contempla al menos dos componentes, uno temporal y otro espacial que cubren el aura de objetos naturales (precisión que hará en *La obra de arte...* en 1936). El temporal está contenido en un momento que es irreplicable. El espacial es la distancia de esa lejanía que, aunque la podamos observar, casi palpar en ese instante, no la podemos tener. Es con la fotografía que el momento puede ser capturado, no sólo con el lente de la cámara sino con el ojo de aquel que puede percibirlo, el fotógrafo. Para Benjamin, Eugene Atget (actor, fotógrafo dedicado a capturar lo cotidiano de París de inicios del siglo XIX) logra rescatar eso que todavía nos parece lejano, en medio de la masa de personas e imágenes repetibles y anticipadas que son reproducibles. Entonces, lo irreproducible e irreplicable son lo que enmarca esta primera definición de aura. Para Benjamin, además, se produce una confrontación entre la reproducción y lo irreplicable que conducirá a que la primera se sobreponga sobre la segunda. Esto llevaría a que la obra de arte pierda su aura.

Una segunda definición se encuentra en *La obra de arte* (Benjamin, 2018), donde la reproductibilidad se volverá en el tema central, en el que parece que el autor ha sido motivado a profundizar sobre ella. Primero al exponer que, si bien se ha intentado que la obra sea reproducida mucho antes de lo que ocurrió con la fotografía, con copias que pretenden extraer su aura, es con la profundización de la reproducción mecánica (desarrollo de la actividad fotográfica) que la obra ve amenazada y depreciada su aura. Para esto, el autor parte de la autenticidad de la obra de arte: “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar que se encuentra” (Benjamin, 2018: 198). Este aquí y ahora se deprecian conforme aparece y avanza la reproducibilidad de la obra de arte, se empequeñece el aura de los objetos históricos.

A esto se añade que la reproducción de la obra aleja a esta de la tradición, de la labor de culto o cultural, se confrontan la experiencia masiva con la de la tradición de lo irreplicable. La obra auténtica (o que se considera auténtica) tiene un aquí y ahora, la copia lo pierde, al desconocerse (y no importar) dónde fue su lugar y tiempo. La tradición contempla el culto a la obra, auténtica e irreplicable, la cual ha adquirido su halo en un espacio en el que la tradición colectiva se lo ha otorgado. No es la “tradición” de un individuo, no existe tal, ni precisado en un instante. Es temporal por el tiempo en el que la sociedad ha reivindicado su culto. Por esta razón, la obra tendrá un valor cultural, su utilidad será la de servir al culto de una tradición que se hereda. Los productos del trabajo artístico para Benjamin deberán estar presentes durante el culto, pero no necesariamente que sean expuestos, vistos o exhibidos; parece suficiente saber de su existencia.

Hay cuatro puntos que consideramos no deben ser olvidados al momento de recuperar estas definiciones y que son fundamentales para la propuesta de Benjamin. Los primeros tres, en realidad son tres conceptos aludidos en Benjamin: reproductibilidad, valor de uso y de cambio. Estos relacionados con la lectura que Benjamin tiene de Marx para el momento que escribe *La obra de arte...* Es tan fundamental que este ensayo inicia con la referencia al propio Marx, cuando alude a la evolución entre la relación de la economía y la cultura —cabe recordar que este apartado inicial fue eliminado en su primera publicación, siendo el principal argumento tener una mala lectura sobre Marx, según Adorno (Witte, 2020).

Es importante mencionar que la reproductibilidad técnica de la producción de mercancías, dentro del propio paso del desarrollo de modo de producción capitalista, conllevó no sólo la aparición de nuevas técnicas y medios para su producción, sino también la desaparición y transformación de estos. En principio, la reproductibilidad no sólo puede ser pensada como una técnica y medios en abstracto, esa reproductibilidad aparece como una característica capitalista; por ejemplo, se evidencia con la emergencia de la industria textil, donde la producción textil se masifica. La industria textil desplaza al trabajo en taller y del artesanado, no como mera posibilidad técnica de incrementar lo producido, sino también como elemento necesario para incrementar las ganancias que ya no posibilitaba la técnica y medios anteriores. En ese sentido, la reproductibilidad que resulta de la búsqueda de beneficios permitirá la industrialización de la producción de mercancías. Entonces, es pertinente subrayar que cualquier valoración que se tenga sobre el aura en Benjamin, debe tomar en cuenta que el producto de la reproducción mecánica no sólo es la producción masificada, sino es la de una mercancía y como tal su contenido serán la plusvalía (trabajo no pagado) que se expresa en las ganancias. Siendo la reproductibilidad, medio y expresión de esa búsqueda. Este es el sentido que tiene en Marx la producción de mercancías en el modo de producción en el que se vive.

Un elemento que caracteriza la reproducción, es lo indistinguible en cómo se nos muestra un producto y otro (productos textiles de un mismo lote son indiferenciables entre ellos); si bien cubrirán una necesidad (la de vestir) y será útil a su poseedor, el valor útil lo decidirá por lo que establezca una sociedad y no el individuo. La sociedad en este modo de producción estará entonces sujeta no sólo al valor de uso (útil), sino que estará rodeado por el valor de cambio (expresado en el precio) que establecen sus condiciones de producción.

En esa línea, los otros dos conceptos el valor de uso y cambio características de la mercancía están presentes en Benjamin, sobre todo el de valor de uso. En ese contexto, la reproductibilidad que llega con la fotografía (pero no avanza sólo con ella) es el punto de partida para el cambio del valor de uso de la obra de arte. Ahora la obra queda masificada, su resultado natural sería que la obra estaría siempre presente, pero producida para ser expuesta. La estación final del culto es el inicio de la exposición, el aura entra en decadencia; sobre este punto ahondaremos un poco más adelante, sólo cabe advertir que, en la reproducción mecánica para Benjamin, la auténtica queda intacta, pero depreciará su aquí y ahora.

Para este trabajo, este punto es de suma importancia, porque parece olvidarse que lo que plantea Benjamin es definir su valor de uso y que el cambio de ese valor está determinado no sólo por el carácter técnico de la máquina, sino por lo que implica para la práctica del artista y del consumo propio del arte, la tradición. Para Benjamin, el valor de culto o cultural ha permanecido en dos temporalidades: antes y después del Renacimiento. Siendo que el culto obedece no sólo a un arte sacro, también al arte durante y después del Renacimiento, donde también ha buscado una autonomía del resto de actividades sociales (en principio autonomizarse del artesano).

Aunado a esto, es importante subrayar que el valor de uso puede cambiar (con la obra misma), y en este caso se ve forzado a cambiar, pero no únicamente por el dispositivo mecánico, sino porque existe la posibilidad de que sea consumido de manera masificada, como mercancía masificada. Nos muestra que el mundo del arte ha producido también un mercado, un mercado de las mercancías reproducidas mecánicamente. No sólo eso, sino que el carácter parasitario del ritual será desplazado por el de la producción meramente mercantilizada o del modo de producción capitalista. Es pues, por el valor expositivo que logrará tener un precio.

Al momento, cabría resumir algunos puntos sobre estas definiciones y lo que las rodea. En principio, que el producto de la actividad relacionada con la reproducción mecánica para Benjamin puede rescatar el aura a pesar de su naturaleza, como el caso de Atget, que logra ver más allá de lo que los fotógrafos comerciales pudieron encontrar (siendo no el único ejemplo, como lo hace en el caso de la Vanguardia, el

Dadaísmo o el caso de Baudelaire con la poesía lírica). Esto significa que, el aura puede existir, pero esta tendría una depreciación ante la reproductibilidad.

Benjamin también plantea que la obra puede ser y estar en el mundo de lo bello, pero carecer de aura. Al tomar como ejemplo el caso de la fotografía, cuando esta se convierte en fotografía creativa. La creatividad será el motor de la producción de fotografías bellas y las fotografías harán bellas a otras mercancías (para que se puedan vender, como el caso de la publicidad). La creatividad se convierte en un fetiche subordinada a la moda, a la tendencia que impone el mercado, *ergo* la belleza se mantiene y el aura se deprecia. Como puede apreciarse, es el mundo de las mercancías reproducidas mecánicamente el que entra en juego y que puede dotar de belleza a todo a su paso, pero lo que se antepone es la venta sobre cualquiera que sea su valor de uso.

Como lector asiduo de Baudelaire, Benjamin recupera al *flâneur*, sujeto que vagabundea por el París del siglo XIX y tendrá nuevo destino (como laberinto) la plaza comercial (o los pasajes denominados en ese momento). Es ahí donde encontrará lo nuevo y repetido, pero lugar del cual no encontrará salida. Tomando el contexto de los pasajes de mediados del siglo XIX, expone lo siguiente:

Es la quintaesencia de la falsa conciencia, cuyo agente incansable es la moda. Este brillo de lo nuevo se refleja como un espejo en otro en el brillo de lo siempre otra vez igual. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la <historia cultural> en la que la burguesía descansa su falsa conciencia. El arte, que comienza a dudar de su tarea y deja de ser <inseparable de la utilidad> (Baudelaire), tiene que hacer de lo nuevo su más alto valor (Benjamin, 2014/1935: 46).

Aquí se presentará ya una bifurcación dentro del arte para Benjamin, al menos un parteaguas, el arte que se ve expuesto a la mirada de las demandas comerciales de la moda y, por otro, aquel que busca ser autónomo, el arte por el arte. El arte por el arte hace alusión a una separación buscada por los productores en las que arte no tiene carácter político. Para Benjamin es ya imposible cuando la reproductibilidad es un asunto de masas, es un asunto de la política.

El último de los cuatro puntos a considerar es que la obra de Benjamin estará escrita bajo la miseria que le rodeó a él como judío y comunista (Witte, 2020), estando inmerso en el desarrollo del fascismo y la guerra; miseria que llevará a subsistir en el mejor de los casos por un pago de alguno de sus ensayos, que lo colocó en un entorno apocalíptico. Pero este no es un punto final para la historia; en la perspectiva de nuestro autor, sería una parte del proceso que se puede denominar progreso, como lo deja ver en su ensayo de *Las tesis sobre el concepto de historia* (Benjamin, 1942). Progreso (de la técnica) que se caracteriza por expresarse en la barbarie y que la cultura sería un medio del primero que tendría como resultado la segunda. En esa línea, el futuro para Benjamin existe, pero que habrá demolido todo a su paso, siendo necesario incluir a los objetos culturales como objetos de barbarie. Esta devastación estaría presente en la progresiva desaparición del aura.

Esta negatividad sobre el futuro por la presencia del progreso y la modernidad también aparecerá en París, capital del siglo XIX (Benjamin, 1935). París, lugar donde la modernidad permeará al arte mediante la presencia de las mercancías, los pasajes (sitios de exposición comercial) ocuparán el lugar donde las mercancías de lujo (primero, pero luego todas) reclamarán su contemplación y adoración, según Benjamin. Entonces, los pasajes serán el sitio de veneración de las mercancías, cual sean estas, siguiendo el camino de lo que marque como tendencia la moda (Boltanski & Esquerre, 2022).

En este marco, se retomará las definiciones de aura expuestas, bajo el contexto en el que las utiliza Benjamin, haciendo énfasis en que la reproducción por sí sola no podrá eliminar el aura; para el autor requiere continuar con la tradición del culto.

El aura y el arte digital

La tecnología ha estado presente en el desarrollo del arte al ser un medio de producción artística y de distribución de la obra. Es el caso del arte digital en todas sus formas. Ya sea en sus iniciales manifestaciones usando como herramienta las primeras computadoras (por ejemplo, como se observa en la obra de Manuel Felguérez, el que mediante algoritmos de computadora creó imágenes), el internet (el caso de la página web Rhizome, donde se exponen desde 1996 imágenes creadas por artistas, a veces pensada la misma página como una obra, e interpretada como parte del Net Art), o aquel que usa medios digitales para producirse pero no se distribuye y aprecia mediante esta vía (instalaciones de *videomapping*, como Paisajes de Luz de Joanie Lemercier), hasta lo que realiza el arte conocido como NFT —para recuperar una historia completa del arte digital de los últimos treinta años relacionados al arte digital antes del advenimiento NFT, puede consultarse a Prada (2015) y Waelder (2015). El arte digital no es una corriente artística, pero puede pensarse como una actividad que utiliza medios computacionales para las actividades de producción, distribución, exposición y consumo de obras (pudiendo estar cualquiera de estas actividades). La conexión que se quiere destacar entre el arte digital de internet (1990-2015) y el NFT es la preocupación por controlar la reproductibilidad de la obra, como lo expresa Waelder (2015):

[...] art market has carefully preserved by controlling the number of copies of a single artwork. Artworks created with digital tools or existing in a digital environment further complicate the notion of authenticity and, as will be discussed below, have to be subject to more strict forms of control or transformation in order to retain their status as commodities (Waelder, 2015: 167).

Como se observa, la reproductibilidad estará en la agenda de la discusión sobre el arte, principalmente al considerar si este contiene o no aura. A continuación, se presentan tres posiciones sobre el arte digital que defienden que él puede hacer emerger el aura.

Bolter *et al.* (2006) recuperan las definiciones del aura que se presentaron arriba, para exponer que la realidad virtual (la realidad virtual son técnicas y dispositivos digitales de imagen y sonido que permiten a aquel que lo usa tener la sensación que está momentáneamente en el lugar que las imágenes proponen) permite la aparición de un aura. En principio, argumentan que la tecnología podría convencer al usuario si está enfrente de lo auténtico (a pesar de reconocer que es una tecnología la que reproduce una experiencia). Esto llevaría a mostrar rasgos de su aura. Es la disposición de la tecnología (sea fiel o no a la realidad que quiere acercarse) la que hace sentir cerca a ese lugar (imágenes proyectadas), el cual está lejos aún con el conocimiento de que esa realidad es reproducida. Los autores ejemplifican tecnología de realidad virtual utilizada para hacer sentir que estás en el museo. Lo que lleva a una experiencia de estar presente en él y tener una experiencia única. Para los autores eso sería la experimentación del aura, principalmente porque aumentaría la sensación de cercanía (de aquello lejano) y alimentaría la presencia de lo único como experiencia, por lo que se presenta más que una realidad virtual una realidad mezclada (estar en el museo y presenciar obra mediante la realidad virtual) para la presencia del aura, aun en medio de reproducción digital. Para Bolter *et al.*, la tecnología (la configuración específica) permitiría reconstruir el aura que se había perdido en los medios que reproducen el arte. Además, se hace notar que permitiría que la realidad mezclada permita comprender la importancia de los museos y principalmente los sitios históricos. Como se aprecia, Bolter *et al.* (2006) hacen una interpretación del aura fuera del culto de la tradición.

Por otro lado, Kenderdine y Yip (2018) consideran que el aura puede presentarse en la época digital, pero a través de la fidelidad de la copia (a diferencia de Bolter donde la fidelidad no era definitiva sólo has-

ta el punto de hacer sentir algo al usuario), para el caso de copias de museo. Plantea que el original detallado y bien explicado podría traspasar su aura, en realidad multiplicarla de manera exponencial. La copia podría cobrar autoridad no sólo por ser fiel sino por quienes lo reproducen. Además, de poder establecer un vínculo entre lugares, cosas y personas, según los autores. Para esto, ejemplifican con la reconstrucción de murales dañados (murales de Mark Rothko en Harvard) y que permite tenerlos presentes y apreciar su aura, que revitaliza el aura de la obra dañada. Además, los autores coinciden con Bolter *et al.*, al mencionar que debería existir una experiencia encarnada (realidad mixta o mezclada) para permitir que el aura aparezca. A diferencia de lo que Benjamin plantea que el espectador no está presente en la película, pero la realidad virtual le permite estar presente, el aura aparece.

En esa línea se encuentra Vassiliou (2010), quien toma la definición de aura que contempla la tradición y el aura natural que emana de algunos dispositivos. Además, plantea que para Benjamin el aura es parte de un hechizo, lo que para el autor es una teología. A partir de esto, Vassiliou incorpora la visión de Baudrillard (2016/1974) para pensar que el arte tenía una función simbólica (valor de uso), y que pasaría a tener una función de signo. Es el mundo del arte lo que da el valor, el signo del genio, de un tipo de obra no de su contenido, ni su historia (la del artista). Además de representar una estética como el arte moderno, adquirirlo es lo que daría el signo, poseerla otorgaría estatus social, presuponiendo todos los clichés del arte. Este poder se tiene porque todos los demás no contarían con él, un signo distintivo al menos temporalmente.

Para Vassiliou (2010), la inmersión que permite el arte digital entra al mismo juego que planteó Baudrillard, el mercado del arte está encapsulado en la legitimidad que da la posesión del objeto de arte, es signo de movilidad social (recordando al propio Baudrillard). En ese camino, Vassiliou admite que el aura aparecerá, pero tan rápido como aparezca, esta desaparecerá. El poder del arte inmersivo llegará a ser de todos (ya no será signo distintivo), como la posesión de la televisión pasó de marcar un estatus a repetirse como la moda, la difusión de una tecnología para esta visión determinará la desaparición del aura.

Sin duda, las tres experiencias expuestas por Vassiliou, Bolter *et al.*, Kenderdine y Yip admiten la capacidad de generar el aura por medios digitales, aunque esté lejana la obra (o ya no exista como la pintura reconstruida en la imagen digital), porque permite la inmersión. Al respecto se puede establecer que no está presente el elemento cultural ni existe tradición como lo plantea Benjamin. Con esto se quiere decir que no es el artefacto en sí lo que le quita el aura, sino las relaciones sociales que permitieron el culto. Por otro lado, Benjamin no elimina la posibilidad de que una obra pudiera tener aura, pero no es el medio técnico el que la quita ni el que la da, como los autores pretenden argumentar. Por otro lado, el aura no desaparece automáticamente, decaerá en cuanto la reproductibilidad, la moda y el arte repetido invadan el mundo del arte. Además, cabría precisar que estos medios lo serían para un arte que pudiera emerger el aura, pero poco tendrían que hacer ante la reproducción y repetición del mismo.

Por otro lado, respecto al cambio de valor de uso de uno cultural a uno expositivo, trasciende la propuesta de Vassiliou al exponer que no sólo es la exposición en la galería o el museo, sino como un signo de posición social, en el que el valor de uso del arte podría estar vinculado al patrimonio, cuestión que marcaría la desconexión con la mera apreciación del arte, su exposición. Se establece que el arte digital hereda un carácter de valor simbólico. Adicionalmente, esto se ajusta a la precisión que el propio Benjamin realizó cuando habló de la moda, como elemento que subordina al arte. Lo que se aprecia y de lo que se volverá más adelante es que pareciera coexistir diferentes valores de uso, en cuanto a las formas que el arte se encuentra en el mercado.

El aura y el arte NFT

Ante lo expuesto, cabe acercarse al arte de NFT. Los *tokens* no fungibles (NFT por sus siglas en inglés), son bienes digitales que no tienen sustitutos, como las obras de arte originales no pueden sustituirse por una copia. Una de las características de los productos digitales es que se puede tener copias idénticas de un original, con esto nace y se desarrolla la tecnología digital.

Los archivos digitales puedan ser reproducidos, se puede tener “n” número de copias sin reconocer cuál es el original. En cambio, los archivos NFT tienen la característica de mostrar su originalidad, mediante técnicas digitales, denominadas *blockchain*. Estas técnicas son usadas en diferentes ámbitos como, por ejemplo, el de las denominadas criptomonedas. En el caso de las criptomonedas, el archivo representa un activo, que son reconocidos o avalados (y sus movimientos) por cada uno de los integrantes de toda una red (base de datos). Es así que se reconoce que un archivo digital es original; lo que lo posibilita es un algoritmo computacional y la existencia de una red que avale los archivos y sus movimientos (en cuanto a individuos dispuestos a formar parte de esa red como infraestructura [hardware] necesaria). Esta técnica será tomada para identificar archivos que se usen al producir imágenes y muchas de ellas entrarán al conocido arte NFT.

Entre la aparición de los archivos digitales y la de la tecnología *blockchain* aplicada a una imagen, correrán alrededor de cuatro décadas, tiempo en el que la preocupación de algunos creadores o artistas que usaban medios y tenían productos digitales era la de certificar un original.

Es entonces que la reproductibilidad se presentó como una característica intrínseca de las tecnologías digitales. Siendo una preocupación que se heredó desde las primeras décadas del desarrollo propio del arte digital. Waelder (2015) identificó cuatro formas en las que se gesta la comercialización y permite controlar la reproducción digital, que incluyen la venta vía transferencia (todo esto anterior a la aparición del NFT): Transferencia vía acceso, donde la venta concluye con el acceso y propiedad de la obra que podría incluir la propiedad del servidor donde se aloja; Acceso, el comprador recibe un acceso a un portal donde se aloja la obra posiblemente sin ser el único en acceder; Adaptación, se realiza la venta principalmente de obras derivadas de aquellas que se encuentran en internet, y; Recaudación de fondos, esta se da a través de patronazgos. Esta breve explicación expone la diversidad de formas que ha buscado el mercado del arte para vender la obra y que está siempre amenazada por su reproducción digital en el solo hecho de acceder a ella por un medio digital. Es en este contexto que también se emprenden discusiones sobre la discusión de la presencia del aura ante este medio de reproducción, facilitando de manera natural la masificación, no sólo en la reproducción (copias innumerables) sino en la distribución (internet).

Esto sirve como antecedente para entender de cierta manera la trascendencia de la aparición de la tecnología de cadenas de bloques, que permite asegurar si se cuenta con el original o no de la obra de arte (cuestión en la que no se ahondará porque como se avisó al inicio del texto existen ya investigaciones que explican dicha tecnología), así como el reconocimiento de que se ha realizado una transacción mediante moneda digital. Esta tecnología entonces pareciera asegurar la transacción del original y no de una copia en el acto de compraventa. Además, no sobra decir que el arte NFT no se reivindica como una escuela de arte, como lo que plantea Waelder para el arte digital de manera general; como Savino (2021) comenta, este arte no se define por sus temas materiales sino por la forma en cómo se distribuye.

Si bien existió una preocupación por la existencia del aura en el tiempo anterior al NFT (dentro del arte digital), se observan estrategias que exploran la venta del arte digital a pesar de su reproducción cuasi natural. Una vez que surge el arte NFT se abre una ventana para incrementar el mercado de este. Esto permeará el análisis sobre la existencia del aura, como se verá a continuación.

Richard Crebbin (2021) fue tal vez el primer bloguero que expuso una interpretación de lo que era el arte digital antes y lo que es el NFT respecto al aura:

El arte digital es diferente, no hay escasez, ninguna versión es diferente a otra, no hay degradación de la experiencia ni pérdida de la “autoridad del objeto”. Cada copia es idéntica, y como no hay un original, no hay un “lugar específico”, cada versión, cada lugar en cada época es válida: la Mona Lisa digital en la pared de mi dormitorio es tan original como la obra digital en el Louvre. Cada obra es tan auténtica como cualquier otra copia: ese es su núcleo, su autenticidad, su aura. Es democrático al alcance de todos, tan válido para ti como para mí (Crebbin, 2021: s/p).

En principio, Crebbin enmarca todo lo que contiene la democratización del arte mediante la reproductibilidad digital, mientras que el autor destaca que ahora el arte NFT se presenta con diferencias del primero, que lo harán catalogarse a un precio mayor. Crebbin continúa: “Ahora hay un original, existe con una firma *blockchain* digital única, es auténtico, ahora tiene un aura que no existe en ninguna copia. Quizás podría exhibir una copia del trabajo digital en mi casa, pero es una copia degradada del original en un lugar que el original no puede alcanzar” (Crebbin, 2021: s/p).

Para este autor, esto atraería nuevos ingresos para todo aquel relacionado con el arte digital, porque la obra se habrá vuelto escasa. Evocaría la presencia del aura al tener en cuenta la posibilidad de identificarse como única. En esa línea aparecerán algunos de los trabajos identificados sobre NFT y la posibilidad que analizan la presencia del aura. Además, a la par traerá más participantes en cuanto artistas vinculados al NFT y una mayor agencia al propio artista. Además, lo más importante para Crebbin: la tecnología NFT podrá dotar al original del su “aquí y ahora”, podrá identificar su autenticidad de original.

Si bien Crebbin no está hablando desde un contexto académico y tampoco pretende él ser uno, para este trabajo la importancia de citarlo radica en que esta forma de expresarse sobre el arte en NFT está también presente en las referencias académicas que se presentan más adelante en este trabajo. En ese sentido, lo que se destacará en el debate sobre la presencia del aura digital ahora en el NFT es que existe una nueva tecnología que podrá ayudar a identificar cuál es el archivo original. Es el caso de Baena (2021), después de recuperar a Agamben (2005) al destacar que la profanación inscrita en la reproductibilidad mecánica permite la restitución al libre uso de la obra, plantea que hay un nuevo ritual de que las personas estén en contacto con la obra. Por otro lado, plantea que para Benjamin el valor de una obra es proporcional a su aura y esta se podrá identificar por lo auténtico de la obra: más auténtica, con más valor. Baena conecta con el NFT al argumentar que el aura aparecerá porque ahora la obra será auténtica “pues cada cadena de *blockchain* es única y mantiene un registro encriptado de las transacciones realizadas” (Baena, 2021: 10). Para el autor, aparece una consagración con la aparición del NFT. Aquí existen algunos elementos a destacar; primero el autor no aclara a qué se refiere con valor, pero se podría asumir que se refiere a precio y no al valor cultural, cuando más adelante señala que las piezas digitales con el NFT serán “mercancías valiosas”, o en su caso podría aclarar que se trata de una mercancía con mucho valor cultural. Sin embargo, como se adelantó, es la característica de ser ya mercancía o ser hecha para su reproducción mercantil lo que llevaría a la decadencia del aura para Benjamin.

Por su parte, Aguilar (2022) sigue la línea de lo expuesto por Baena, donde se anuncia que el otorgamiento del aura se da a partir de la existencia del *blockchain*, “la certificación cifrada otorga la suerte de aura algorítmica a los NFT” (Aguilar, 2005: 5). Es el programa el que tiene la capacidad de crear un aura. En un segundo momento, la autora destaca que la obra de NFT puede ser replicada por su naturaleza digital, por lo que se pregunta qué tiene de especial identificar el original más allá de que posee una cadena única, a lo que la autora responde que es el valor de distinción de un título de propiedad sobre el original. Esto les

permitiría a los poseedores de obras NFT señalar que son dueños de un original. Adicionalmente, Aguilar menciona que la aparición del aura se muestra por el precio de la obra y ejemplifica con la del creador Miraruido que, observa que su obra pasa de tener un precio de 100 dólares a 700 en poco tiempo. Nuevamente aquí el aura no tiene que ver con un culto y que sea esta una relación social, sino que le es otorgada por un elemento tecnológico (*blockchain*), y además que el valor cultural (que es el que aparece con el aura) es confundido con precio.

Bechtold (2022), al analizar la industria del mueble (a partir de la historia de una empresa particular), considera que el aura puede ser transferida a la manufactura de copias a partir de al menos tres requisitos: en principio la distinción de un derecho de propiedad (la patente de diseño de un mueble), lo que ayudaría a identificar quién es el autor de la obra (el autor realiza una analogía inventor-autor); la presencia de una narrativa en la cual se destaque la calidad de las copias y que estas sigan el carácter del autor; por último, establecer el número de copias suficientes para obtener los ingresos suficientes pero no a una gran escala que respete la autoría y distinción. A partir de esto, Bechtold establece que el aura en el NFT puede ser reproducida, y que tiene una nueva narrativa en la que se establece: “De manera similar a las narrativas de autor y lugar que exploramos en ejemplos anteriores, el desarrollo de NFT apunta a un mundo en el que un token ancla una narrativa de originalidad fabricada a través de una combinación de tecnología, normas sociales, construcción de comunidades y estrategias comerciales y legales entrelazadas” (Bechtold, 2022: 20). Para este autor, la tecnología no es suficiente, porque debe venir acompañada de una narrativa autoral. Adicionalmente a esto, se puede observar en Bechtold un cálculo racional para crear el aura, un número de copias que crearán la distinción de la propina narrativa del autor: un máximo para hacerlas exclusivas como un mínimo para obtener las ganancias, todo esto a partir de un punto de equilibrio.

Tsitsos y Breckenridge (2023), de manera peculiar, plantean que el aura puede aparecer no necesariamente en el producto sino el medio, es el caso de los discos de vinilo que ejemplifican esto. Los autores señalan que el aura no está en los objetos, sino es algo que aparece como punto medio entre ellos y las personas. Para los autores, esta relación puede quedar plasmada en algunos medios originales, aunque sean también reproducidos. Más aún, para los autores el hecho de que puedan transmitir “el aquí y ahora” a través del formato original lleva a considerarlos con cierta aura. Esta aura para los autores aparece primero como reconocimiento de que el medio original permite una mayor recepción de lo que se escucha, además, al ser ya no el medio principal en el que se escucha música hoy (como el digital) lo hace ser escaso. Con esto, se permite la aparición del aura sobre el medio, y se sumaría que la presencia del aura puede ser medible, así como su intención. En principio, el aura emerge (en el caso de los vinilos) cuando las ventas de estos medios muestran un cambio de tendencia después de ir hacia la baja (por un tiempo largo) y empiezan a crecer dichas ventas. Es el precio el que legitima a la aparición del aura. Este análisis lo extrapolan para el caso de los NFT, donde se establece que el medio donde se expone dicho arte tiene como característica actual una amplia difusión y que facilita la reproductibilidad de la imagen, lo que representaría límites para la presencia del aura. Esta afirmación no sería para los NFT en sí, si no para el medio que los difunde. Aquí cabe precisar que desde Benjamin el aura se deprecia, porque como se aprecia, tanto el vinil (la obra) y sus medios (tocadiscos) tienen como objetivo su reproductibilidad en cuanto mercancías, en cuanto a la búsqueda de precio y ganancias.

En ese sentido, Sigda (2022) plantea que las copias pueden tener un aura, diferente a la que propone Benjamin, aura que le es positiva a todos los creadores; el autor ve con buenos ojos el ambiente creado por los NFT, lo que podría tener como resultado la democratización del arte. También añade que el arte NFT es una respuesta contemporánea a los absurdos de la vida actual, permitiéndoles cierta agencia a los productores de este arte, o aquellos que se quieren incorporar. Principalmente por lo que implica la virtualidad que

no puede conectar con él perceptualmente y que nunca tendrá el aura en Benjamin (aunque no recupera una definición de él). El autor plantea que no hay claridad en lo que podría ocurrir con este arte, por lo que muestra ambivalencia sobre los resultados en cuanto al mercado y los artistas en cuanto a su democratización y politización.

Para otros, algunas características del aura pueden aparecer, pero por razones más ligadas a los aspectos de la propiedad, como para Hoy (2022). Este mantiene que lo que permite la aparición o su regreso, es la propiedad, el certificado. El autor considera que lo común entre el producto artístico físico y aquel no físico como el del NFT es que tienen un propietario, su valor residiría en el acto de que tenga un propietario. La ritualidad de la sociedad estaría alrededor de la posesión. Hoy (2022) parte de que la propiedad por sí sola es valiosa, por lo que aquellos inscritos en esta nueva tradición no tienen el interés en juzgar al arte por su contenido, sino por su poseedor. Es importante destacar que el autor no señala la aparición del aura en sí, pero sí una parte de su contenido, como la autenticidad. En dado caso esta visión se estaciona sobre el concepto de precio y no necesariamente de valor.

Otros tienen una visión ambivalente con la aparición del aura o no dentro del NFT, Lenarduzzi, Samela y Montes (2022), plantean que el aura sí ha desaparecido con la reproducción mecánica y la digital, pero que con el arte NFT hay una recomposición, aunque ya no hay ritualidad y tampoco existe contemplación del aura. Los autores han determinado que el aura se encontraría principalmente en el aspecto de la originalidad y su unicidad. Para ellos, el aura podría volver en forma de un certificado (ahora binario o computacional). Los autores plantean que en esta era postaurática (se asumiría que el aura ha desaparecido) se encuentra una nueva constelación aura-criptoarte-dinero, siendo conscientes de que el original del producto artístico representa un fetiche, pero quedaría esperar una valoración sobre la presencia del aura, cuestión que tendrá que ser en los términos de las instituciones del arte. Por lo que para los autores, su regreso estará modulado por dos aspectos: la originalidad (la presencia del certificado) de la pieza, y su recepción dentro del mundo del arte.

El precio y el NFT

Como se aprecia, las propuestas citadas buscan el aura en diversos elementos que conforman el arte NFT como la presencia de: una copia fiel como el facsímil donde se transfiere el aura del original, o que, aunque sea reproducido y sea una copia, mantenga un halo de autoría; inmersión, por parte del que contempla una obra y que le permita sentir el aquí y ahora por lejano que se encuentre mediante una experiencia que la tecnología le permita llevar al espectador a otro sitio y/o ambiente diferente del físico en que se encuentre; certificado para identificar el original aunque las copias sean idénticas (o mejores); unicidad por la presencia de una tecnología que como un día le quitó el aura, ahora la ha repuesto. Por el contrario, algunos otros señalan que no existe un aura y lo que evoca el arte NFT es un llamado al uso de la tecnología para la identificación de transacciones económicas, que el aura no está presente o que la misma tiende a continuar con su desaparición.

En este último caso, la tendencia se da por la misma presencia del *blockchain*, como el caso de Savino (2021), el cual de manera interesante expone que el arte de NFT tiene que ver cada vez menos con la belleza (tiene una visión estética) y cada vez más con el mercado, pero un mercado acotado que, a diferencia de aquel que se reproduce mecánicamente que podría acercar la obra a la masa, el NFT parece alejarlo, por lo que pierde su característica política como lo pudo haber tenido en las etapas anteriores a este arte digital de los años noventa, donde existió una amplia diversidad de tendencias artísticas (Prada, 2015).

Cuesta, Fernández y Muñoz (2021) ubican los límites al desarrollo del naciente mercado de arte NFT y parten de que “las obras digitales son técnicamente reproducibles, lo que significa que es posible copiarlas ilimitadamente sin que existan diferencias entre el archivo original y sus copias; se trata de una manifestación postaurática” (Cuesta, Fernández & Muñoz, 2021: 3). Las autoras parten de un mundo en el que el aura ya no existe, en el que, además, la técnica usada en la era digital tiene una naturaleza de reproducir de manera idéntica sus copias. Cabe mencionar que no ahondan en la definición de aura (tampoco es la intención). Además de esto, la obra digital “se ha transformado en un activo inmaterial sobre el que reclamar derechos de propiedad” (Cuesta, Fernández & Muñoz, 2021: 3), por el que ya media un puñado de empresas que gestiona el mundo NFT. En esa línea, Vasan, Janosov y Barabasi (2022) han detectado cómo se ha concentrado en poco tiempo. Por ejemplo, artistas ya renombrados basan su venta en coleccionistas que realizan altas inversiones (no se busca una democratización), contrario a los artistas menos conocidos que buscan (o no tienen entrada, esto no se aclara en el estudio) una cartera de clientes más amplia pero que realizan inversiones menores. Además, Cuesta *et al.* (2021), resaltan que las inversiones para mantener en plataformas la obra creciente de artistas deja a pequeñas empresas fuera, por lo que la concentración en pocas empresas para exponer y vender NFT se mantiene en unas cuantas pequeñas ya grandes empresas, dado el número creciente de artistas que se incorporan en este nicho de mercado; la suma de cuotas para conseguir el NFT vinculado a cada obra se ha incrementado, atrayendo a diversas empresas para ofrecerlo, y otro tanto de ingresos de aquellas plataformas y portales que ofrecen el NFT para su venta, cualquiera que sea su estrategia de distribución.

Medina y Medina (2022) analizan las características de las obras de los más renombrados y valorados artistas dentro del mundo NFT más allá de enlistar fechas y el número que ocupan en los *rankings* de precios, los autores muestran la diversidad de productos dentro del NFT y pautas que han determinado que dicha producción destaque a veces más por sus precios, que por elementos de búsqueda del aura en términos benjaminianos. Por ejemplo, que algunos artistas como Hisrt entren a estas actividades dan pauta para pensar que se prometen ganancias (Medina & Medina, 2021). Por otro lado, algunos artistas como Pak, han decidido desarrollar proyectos que permitan la creación de escasez e incrementar su valor (Medina & Medina (2022)), en búsqueda de estrategias de incrementar las ganancias más allá de las que ingresa ya. Además, como ya se mencionó al inicio de este texto, se incluyen estrategias como la promoción de usar figuras del espectáculo para promocionar el uso de NFT, como el caso de Jimmy Fallon (Taher, 2022).

Un elemento adicional a tratar sobre las limitaciones/ventajas que se tiende a recalcar sobre el NFT es la de poder identificar cuál es la original, sin embargo, a diferencia de los derechos de autor, no existe una instancia nacional que avale el *blockchain* de una obra como un derecho de autor; cualquiera puede hacer el registro de una obra digital para obtener su registro NFT, pagando a la empresa por este servicio. O en su caso, el registro de derechos de autor podría ser complementado con el registro de NFT para una obra en específico. No es la intención aquí exponer los límites o ventajas para el desarrollo del arte digital por medio del NFT, sin embargo, se quiere hacer notar la tendencia a promover los servicios que serían avalados por un privado en búsqueda de ganancias.

Al respecto, Anselmi y Petrella (2022) parten de que el único elemento que le da sustento de valor económico (precio) al arte digital sería el NFT con *blockchain*, asimismo, estudian la relación de los precios del criptoarte y su vínculo con las cripto divisas (Ethereum), o específicamente el mercado financiero. Los autores identificaron que el arte NFT pueda ser un monedero para inversionistas que esperan rendimientos por portar también criptomonedas. De esta manera, los investigadores logran identificar una relación entre los precios de este arte y los cambios de criptomonedas y encuentran, por un lado, que el arte en NFT está desvinculado con el movimiento de precios del mercado real (o arte tradicional), pero sí lo está con

las cripto monedas. Además, que este arte presenta una alta volatilidad en el movimiento de sus precios. También encontraron que este arte muestra mayores rendimientos que los esperados en activos de renta variable y que las propias criptodivisas, para los autores el auge (y desarrollo futuro) del arte NFT, está totalmente vinculado a la moneda con la que se adquiere. Cabe subrayar que aquellas obras que se valorizan más (según los autores) son las ligadas a colecciones o que se venden como las mismas. Tal vez los defensores o entusiastas de la búsqueda del aura dentro del mercado del NFT, deberían también posicionar a las criptomonedas como impulsoras del aura que proponen, o tal vez sea cierto que es el *blockchain* que dota a este arte y su moneda que lo compra lo que le permite emerger una nueva aura.

Sobre el valor de uso y precio

Como se mencionó al inicio del texto, el valor útil que tuvo el arte en una época anterior al de la reproducibilidad técnica es uno ligado al culto, no necesariamente religioso pero que le heredó al propio arte. Cabe mencionar que la reproducibilidad técnica de la producción de mercancías, dentro del propio paso del desarrollo de modo de producción capitalista, conllevó no sólo a la aparición de nuevas técnicas y medios para su producción, sino también a la desaparición y transformación de estos. En ese sentido, Marx afirmó (2005/1861) que este proceso estaba contenido en una subordinación del capital al proceso de trabajo y producción (denominada subsunción formal), que consistía en que el trabajador sería un asalariado (trabajaría para otro) pero que la técnica y medios de trabajo serían los heredados por un sistema económico anterior. Por otro lado, aparecería una subordinación en la que desarrollan nuevos medios y técnicas (subsunción real) y con la dirección que busca el capital someterían al trabajador y su proceso de trabajo sólo para la búsqueda de ganancias. En ese contexto, la reproducibilidad dentro del proceso de producción se presenta con una dirección mercantil. No es sólo la disposición de técnicas y medios nuevos, o el carácter netamente tecnológico, es el contexto de su aparición. El contenido del desarrollo tecnológico es la búsqueda de ganancias y la generación de un trabajo no pagado (plusvalía). La emergencia de la industria textil (con nuevos medios y técnicas) tiene como resultado la reproducibilidad de estas mercancías, donde el trabajo manual-artesanal es desplazado no sólo por un carácter de eficiencia, sino porque es necesario para producir más plusvalía y tener mayores ganancias. En síntesis, la reproducibilidad no es neutra en su aparición ni en sus consecuencias.

En el ambiente de la producción artística, este se empezaría a someter a mayor velocidad con la aparición de dispositivos como la cámara fotográfica, según apunta Benjamin (1936), donde como ya se ha anunciado el aura si no desaparece sí se comienza a depreciar. El camino del valor de uso cultural al expositivo (de museo y galería) toma dirección. Sin embargo, como se recuperó en apartados anteriores, el valor signo podría emerger en medio del crecimiento de una clase media que aspiraba a una movilidad social o pretensión de esta, en el sentido de mostrar clichés que el propio mundo del arte y de la moda estaban desarrollando.

Sin embargo, con el desarrollo del mundo digital y las limitaciones que tiene este para su valorización, la utilización de los derechos de propiedad se abre como una oportunidad para la capitalización; en el que el valor de uso podría tener un carácter patrimonial y especulativo al estar ligado con la moneda que compra y que a su vez obliga a su adquisición (el arte NFT se adquiere con criptomoneda).

Es indudable que el tiempo del valor cultural ha desaparecido, porque se ha despojado el velo de la creación y no existe un ritual que lo aprecie, por otro lado, no hay tiempo para la contemplación en una sociedad en el que se desecha lo que observamos si es que lo observamos, por más valor estético o profundidad y crítica que pueda alcanzar una imagen. ¿Cuál será su valor cultural o de exposición que podrá tener?

Aquellos que reivindican que el ritual aparece porque ahora con el *blockchain* puede identificarse el original y de esta manera se hará un culto a este, en realidad no es el culto a la obra que ha alcanzado un aura, sino a lo que se hace culto es a la tecnología, al medio que ni siquiera interviene en la obra, sino que hace posible identificar que este intangible no sea igual a otro. Este culto obedecería más bien al del progreso técnico como eje de la modernidad, pero en el que se observan como medios para la valorización y especulación alrededor del mercado del propio *blockchain*. Por lo anterior, lo que se sobrepone es la ganancia de su administrador y propietario sobre el valor de uso de la obra cual sea el valor que tome.

En este contexto, cabe recuperar brevemente a Echeverría (2001), quien contempla que en la modernidad capitalista el tiempo productivo e improductivo están separados; en el tiempo productivo se ha instalado aquello que es profano o rutinario, donde se produce para otro, tiempo destinado para la producción de plusvalía y obtención de ganancias. En cambio, el tiempo improductivo es aquel sagrado y extraordinario en el que las actividades quedan entorno a las que crean comunidad y que le pueden ser espirituales, cuestión que se vuelve separable porque es una pausa para dejar de producir (Echeverría, 2001). Dentro de este tiempo se contiene la fiesta, el juego y el arte. Lo lúdico como momento en que lo sólido desaparece por la aparición del azar, que hace depender al sujeto del ingenio o destreza, del cual no puede depender el asunto productivo para el capital. La fiesta como una pausa total de lo productivo y la presencia de una revolución imaginaria. Y el arte como actividad de búsqueda de una experiencia estética para la comunidad (Echeverría, 2001).

Ante esta conceptualización de Echeverría, puede observarse que estas tres actividades poco a poco han pasado de lo sagrado a lo profano, en principio porque este tiempo se ha convertido en tiempo para el consumo de mercancías dejando de lado el valor de uso para necesidades comunales, y a la vez porque entonces también se producen mercancías y no valores de uso que buscan permanecer en lo sagrado.

Aquí, como en Benjamin, no es hablar de la desaparición total del aura, sino la depreciación de esta donde se sobrepone el traslado al valor expositivo (aun con un carácter elitista, ya sea de la burguesía o de las vanguardias). Pero que su dirección es la mercantilización en la que el juego, la fiesta y el arte se van transformando en lo rutinario como medio para obtener ganancias.

Consideraciones finales

Aquí no se trata de subrayar que la obra de arte en la época de la reproductibilidad digital no pueda ofrecer belleza, al contrario, la puede tener, pero sobre todo es en función de la moda, moda que tiene como naturaleza su repetición. Tampoco se busca decir que el aura haya desaparecido por completo en la obra de arte, pero lo cultural como tradición no tiene sentido, en un mundo donde el objetivo es siempre lo nuevo. Sin embargo, lo que se sobrepone en Benjamin es el valor expositivo.

A partir de lo expresado, también cabe decir que el valor de uso cambiará o puede cambiar, como se puntualizó al citar a Baudrillard. Estos valores podrían coexistir por poco tiempo, pero se sobrepondrían uno sobre el otro.

Además, lo que se observa en los documentos en la defensa del aura en el arte NFT, es que se defiende la presencia de recurso tecnológico, y no de apreciación, contemplación o de la formación de una tradición (cual sea esta). Lo que se alcanza entonces es ya sólo el objeto (el arte), objeto sin contenido de tradición.

Referencias

- Aguilar, Citlaly (2022). “La adaptación del concepto de aura en el arte a partir de los NFT. Caso: Bepple” en Duron, Sado (comp.). *XIX Anuario de investigación CONEICC*, México, N.º 29.
- Anselmi, Giulio & Petrella, Giovanni (2022). “Non-Fungible Token Artworks: More Crypto than Art” en *Finance Research Letters*, vol. 51.
- Baena, Juan Carlos (2021). “La digitalización del aura: un acercamiento al arte digital y el uso de los NFT a partir del concepto de aura de Walter Benjamin” en *VII Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales Migración, diversidad e interculturalidad: Desafíos para la investigación social en América latina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata.
- Baudrillard, Jean (2016/1974). *Crítica de la economía política del signo*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Bechtold, Stefan & Sprigman, Christopher Jon (2022). “Intellectual Property and the Manufacture of Aura” en *NYU School of Law, Public Law Research Paper*. Nueva York, N.º 22-09.
- Benjamin, Walter (2018/1931). “Pequeña historia de la fotografía” en Ibañez, Jordi (ed.). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (2018/1936). “La obra de arte en la época de la reproductibilidad” en Ibañez, Jordi (ed.). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (2014/1935). “París, capital del siglo XIX” en Tiedemann, Rolf (ed.). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Boltanski, Luc & Esquerre, Arnaud (2022). *Enriquecimiento. Una crítica de la mercancía*. Barcelona: Anagrama.
- Bolter, Jay David, MacIntyre, Blair, Gandy, Maribeth & Schweitze Petra (2006). “New Media and the Permanent Crisis of Aura” en *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*. Londres, vol. 12, N.º 1.
- Creebin, Richard (2021). “NFT’S AND ART..” en < <https://www.artandi.me/blog/nfts-are-the-work-of-art-in-work-of-art-in-crypto-age-of-reproduction> >
- Cuesta, Salomé, Fernández, Paula & Muñoz, Salvador (2021). “NFT y arte digital: nuevas posibilidades para el consumo, la difusión y preservación de obras de arte contemporáneo” en *Artnodes*. Barcelona, N.º 28.
- Echeverría, Bolívar (2001). *Definición de Cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hoy, Tom (2022). “Walter Benjamin, NFTs and ownership without objects” en < <https://www.stripepartners.com/viewpoint/walter-benjamin-nfts-and-ownership-without-objects/> >
- Kenderdine, Sarah & Yip, Andrew (2018). “The proliferation of aura Facsimiles, authenticity and digital objects” en Drotner, Kirsten, Dziekan, Vince, Parry, Rossy & Schroder Kristina (eds.). *The Routledge Handbook to Museum Communication*.
- Lenarduzzi, Victor, Samela, Gabriela & Montes, Roberto (2022). “Criptoarte, aura y autenticidad en la era de la (re)producción digital” en *XXIII REDCOM Comunicación y derechos en pandemia*. Paraná: Universidad Nacional Entre Ríos.
- Marx, Karl (2005/1861). *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (extractos manuscritos 1861-1863)*. Selección y traducción de Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Ítaca.
- Medina, María & Medina, Miguel Ángel (2022). “El arte NFT y su irrupción en el mercado del arte” en *Boletín de Arte-UMA*. Málaga, No. 43.

- Prada, Juan Martín (2015). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- Savino, Eduardo (2021). “Benjamin no compraría cryptoarte. Los NFT y la restitución del aura en el siglo XXI” en *Luthor*. Buenos Aires, N.º 49.
- Sigda, Lauren (2022). “The Work of Art in the Age of Reproduction: In the Age of NFTs” en *JHU Macksey Journal*. Baltimore, vol. 3, N.º 81.
- Taher, Rahib (2022). “NFTs in the Age of Digital Reproduction” en < <https://thesciencesurvey.com/editorial/2022/03/16/nfts-in-the-age-of-digital-reproduction/> > acceso 23 de agosto de 2023.
- Tsitsos, William E. & Breckenridge, R. Saylor (2023). “The Work of Reproduction in the Age of Digital Art: The Role of ‘Aura’ in the Revitalisation of Vinyl Records and Cassettes” en *International Journal of Music Business Research*, vol. 12, N.º 1.
- Vassiliou, Konstantinos (2010). “The Aura of Art After the Advent of the Digital” en Pusca, Anca (coord.). *Walter Benjamin and the Aesthetics of Change*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Vasan, Kishore, Milán, Janosov & Barabási, Albert-László (2022). “Quantifying NFT-driven networks in crypto art” en *Scientific Reports Nature*, vol. 12, N.º 2769.
- Waelder, Pau (2015). *Selling and collecting art in the network society interactions among contemporary art new media and the art market*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Witte, Bernd (2020). *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona: Gedisa.

II. EL TRABAJO DE LOS ARTISTAS EN TENSIÓN: PRECARIEDAD Y NUEVAS TECNOLOGÍAS



5

Trabajo y empleo artesanal, artístico y cultural: problemáticas y tendencias contemporáneas

Jorge Romero Amado y Germán Sánchez Daza

Introducción

Los empleos cultural y artístico han adquirido una relevancia económica cada vez mayor, considerándolos como parte de las tendencias surgidas a partir de los últimos setenta años, en particular, se señala que desde la década de los ochenta del siglo XX el empleo artístico se incrementó en más del 75% en países como EUA y Francia. Desde el ámbito de la teoría económica dominante se considera que, como campo de estudio, tiene su origen en 1966, lo cual expresa la importancia que va adquiriendo como un mercado más del capitalismo mundial. Sin embargo, esta tendencia del empleo cultural y artístico se ha visto vinculada con otros sectores, formando parte de las caracterizaciones económicas que enfatizan nuevas “cualidades” y tipos de trabajo, tal es el caso de conceptos como *economía del conocimiento*, *economía naranja* o *economía creativa*.

Los organismos mundiales han venido destacando la relevancia de las actividades culturales y artísticas y su medición, pero aún se mantiene la ambigüedad conceptual y metodológica. Ejemplo de esto fue la denominación del 2021 como el *Año Internacional de la “Economía Creativa”*, de la cual no hay una definición común; la UNCTAD (2022) la considera como un concepto relacionado con la “economía del conocimiento”, y por tanto con uno de los determinantes del crecimiento, como fundamento del capital humano. Por su parte, la UNESCO, después de reconocer la ambigüedad del concepto, lo delimita para agrupar las actividades que involucran la creatividad cultural y/o a la innovación, y puntualiza que “también podrían ser clasificadas como industrias culturales, con el objeto de revelar las relaciones cada vez más simbióticas entre cultura, economía y lugar” (UNESCO, 2014: 21). El gráfico 1 ilustra las actividades de las industrias culturales y creativas, en el centro ubican a las artes; en el siguiente anillo al cine, la fotografía y los espacios de exhibición y consulta; en el tercero los medios de comunicación y divertimento y, finalmente, en el cuarto a la arquitectura, la publicidad, el diseño y la moda.

El desarrollo del concepto se ha dado más a través de la descripción y la medición, a partir de los sistemas de clasificación económica, de producción y de comercialización de bienes y servicios. Así, el reporte de UNCTAD (2022) destaca que los sectores culturales y creativos aportan 3.1% del PIB y 6.2% del empleo mundiales, en tanto que las exportaciones de bienes creativos representan 3% del total mundial y los servicios creativos significan 21% del total de exportación de servicios. Si bien estos datos bosquejan su relevancia económica, también destacan la heterogeneidad conceptual.

En el caso de México, existe una medición de las actividades económicas de la “cultura”, que incluye bienes y servicios que agrupan a partir de definirla como:

un conjunto de productos y actividades humanas que permiten transformar las ideas y aspectos creativos a través de un proceso de creación (Cr), producción (P), transmisión (T), consumo y apropiación (C), preservación (Pr) y formación (F), materializados en bienes y servicios culturales, caracterizados por su contenido simbólico (INEGI, 2013: 236).

Gráfica 1: UNESCO: industrias culturales y creativas



Fuente: UNESCO, 2014: 23

Basándose en las metodologías internacionales, se ha publicado la Cuenta Satélite de Cultura de México (INEGI, 2022), que tiene una serie de datos para el periodo 2008-2021, de tal forma que el sector cultural aportaba 3.8% del VAB y 3.3% del empleo nacionales en 2008, disminuyendo para 2021 al 3.0 y 3.1% respectivamente, caída que obedece a las consecuencias de la pandemia, que tuvo mayores repercusiones en este sector.

De acuerdo con la clasificación del INEGI, el sector cultural está conformado por un total de 123 clases de actividad (78 características y 45 conexas). Considerando sólo a las actividades características¹ incluyen 12 productoras de bienes materiales y el resto corresponden a servicios. En los resultados presentados, se reagrupan en actividades generales, que se presentan en el cuadro 1. Como se puede apreciar al revisar cada una de ellas, se incluye una amplia gama de empleo y actividades laborales: manual-intelectual, artesanal-artístico, administrativo-operativo, etcétera.

Esta composición es similar al que la UNESCO hace para las industrias culturales y creativas. En este sentido, al hacer un análisis de la Cuenta Satélite de la Cultura, Arriaga y González (2016), en el que recuperan los planteamientos de Throsby sobre las características de los productos culturales (creatividad, transmisión simbólica, vinculados a la propiedad intelectual), muestran la afinidad entre economía creativa y la cultural. Aun cuando reconocen la dualidad de la producción cultural (valor económico y valor simbólico), se centran en el análisis económico para cuantificar su impacto en el valor de la producción y el empleo en México. Nos parece relevante la identificación de esa dualidad, que fue planteada en 2006, en un diálogo entre N. García y E. Piedras, el primero argumentando que existe una dimensión simbólica que está presente “no sólo en la producción estrictamente cultural sino en todos los campos de la actividad social [...] Toda práctica social tiene una dimensión cultural” (2006: 88), pero con la modernidad, se genera una autonomización de los comportamientos culturales. En tanto que E. Piedras destaca la conformación de un mercado en el que coexisten lo económico y lo cultural, proponiendo que debe enriquecerse la cultura misma.

¹ Las actividades características las define como: “Estos bienes y servicios tienen una causalidad directa en el proceso económico de la cultura tales como: creación, expresión, interpretación, conservación y transmisión de productos y actividades culturales; denominando a dichas clases de actividades como características y conexas, ya sea que están enfocadas exclusivamente a una actividad cultural o no.” (INEGI, 2013: 244)

Cuadro 1. Áreas Generales de la Cuenta Satélite de la Cultura de México

<p>Artes visuales y plásticas: Dibujo, Fotografía, Pintura y escultura, Comercio de artes plásticas y visuales, Gestión pública en artes plásticas y visuales.</p> <p>Artes escénicas y espectáculos: Danza, Espectáculos artísticos, Espectáculos deportivos, Teatros, Promotores, agentes y representantes, Alquiler de espacios para espectáculos, Gestión pública en artes escénicas y espectáculos, Comercio de bienes para artes escénicas y espectáculos.</p> <p>Música y conciertos: Instrumentos musicales, Música, Conciertos, Propiedad intelectual en música, Comercio de bienes para música, Gestión pública en música y conciertos.</p> <p>Libros, impresiones y prensa: Agencias noticiosas, Libros, Periódicos, Revistas, Otros productos editoriales e impresos, Publicaciones digitales, Propiedad intelectual en libros, Comercio de libros, impresiones y prensa, Gestión pública en libros, impresiones y prensa</p> <p>Medios audiovisuales: Cine, Internet, Radio, Televisión, Videojuegos, Propiedad intelectual en medios audiovisuales, Comercio en audiovisuales, Gestión pública en audiovisuales</p> <p>Artesanías: Alfarería y cerámica, Fibras vegetales y textiles, Madera, maque y laca, instrumentos musicales y juguetería, Cartón y papel, plástica popular, cerería y pirotecnia, Metalistería, joyería y orfebrería, Lapidaria, cantería y vidrio, Talabartería y marroquinería, Alimentos y dulces típicos, Gestión pública en artesanías, Comercio de artesanías</p> <p>Diseño y servicios creativos: Arquitectónico, Gráfico, Informático, Interiores, Modas, Industrial, Publicidad, Propiedad intelectual en diseño, Gestión pública en servicios creativos, Comercio en servicios creativos.</p> <p>Patrimonio material y natural: Material, Natural, Bibliotecas, Museos, Gestión pública en patrimonio, Comercio en patrimonio</p> <p>Formación y difusión cultural en instituciones educativas: Formación Pública, Formación Privada, Difusión Pública, Difusión Privada.</p> <p>Producción cultural de los hogares</p>

Elaborado con base en INEGI (2013)

En esta misma perspectiva, Daniel Mato discute el concepto de “industria cultural”, reconoce que una de las aportaciones recientes tiene que ver con la importancia del trabajo del consumidor en la “interpretación y/o construcción de nuevos sentidos”. Sin embargo, sostiene que todas las industrias son culturales:

[...] pues producen productos que, además de tener aplicaciones funcionales, resultan socio-simbólicamente significativos. Es decir, son adquiridos y utilizados por los consumidores no sólo para satisfacer una necesidad (nutrición, albergue, movilidad, entretenimiento), sino también para producir sentidos según sus valores específicos e interpretaciones del mundo (Mato, 2007: 138).

Resumiendo, existe una tendencia creciente de actividades económicas que pueden ser incluidas en lo que se ha denominado *industrias culturales*, sin embargo, la conceptualización es ambigua -más aún cuando se le agrega el calificativo de “creativas”. Para este capítulo nos interesa revisar tanto la conceptualización como las tendencias contemporáneas del empleo cultural y artístico, identificando las problemáticas que enfrentan los trabajadores actualmente; sobre esto último, nos interesa mostrar un perfil de la situación laboral del país y de Puebla, considerando la temática general del libro en su conjunto.

Trabajo y sus fragmentaciones en la modernidad capitalista: artesanal, artístico y cultural

Nos parece fundamental recuperar la categoría *Trabajo* desarrollada por Marx, es decir la actividad relacional entre el ser humano y la naturaleza, en la que no sólo se objetiva en esta, sino que además se constituye como tal. No es únicamente la satisfacción de sus necesidades inmediatas, biológico-materiales, sino que a través de ella logra constituirse como un ser con conciencia; como planteará unos años después, se trata de como en el mismo proceso de reproducción, en el cual interactúa con la naturaleza (metabolismo), logra su propia constitución biológica y el conjunto de capacidades que definen su cualidad humana, en esa interacción también se desarrolla la relación consigo mismo, con sus congéneres, y genera sus capacidades simbólicas y de lenguaje (comunicación).

Ese metabolismo con la naturaleza es la base de su reproducción, en el que logra generar los valores de uso para satisfacer sus necesidades como ser humano, Marx destaca que: “La naturaleza de esas necesidades, el que se originen, por ejemplo, en el estómago o en la fantasía, en nada modifica el problema” ([1867]1975: 43). Es decir, en el proceso de trabajo, en la elaboración de los productos, hace uso de sus capacidades materiales y subjetivas y, al mismo tiempo, estas son un resultado del propio proceso (al respecto ver a Sánchez, 1978).

El desarrollo social significó también cambios en esa relación, la división social del trabajo fue ampliándose, sin embargo, será hasta que el capitalismo se expande, cuando se exagera al nivel que aquella relación metabólica es rota, fracturada, y el trabajo (asalariado) se enajena. Marx afirma:

[...] si el producto del trabajo es la enajenación, la producción misma ha de ser la enajenación activa, la enajenación de la actividad; la actividad de la enajenación. En el extrañamiento del producto del trabajo no hace más que resumirse el extrañamiento, la enajenación en la actividad del trabajo mismo (Marx, 1844/2001, s/n).²

El largo despliegue del capitalismo al mismo tiempo que impulsa el desarrollo de la capacidad productiva de la sociedad también va subsumiendo todas las actividades humanas a su racionalidad, a la lógica del trabajo asalariado y su enajenación. La división social del trabajo se va convirtiendo en una subordinación al capital, que va especializando y fragmentando las distintas capacidades humanas. El proceso de subsunción es continuo, permanente, es sometimiento de los productores, del trabajo agrario-campesino, del comunitario-indígena, del artesanal, para dar paso al capitalista-industrial,³ cuyos elementos más agudos se expresan en los fundamentos del taylorismo-fordismo, y sus expresiones contemporáneas (toyotismo y digitalismo). En este proceso de subsunción nos interesa recuperar los procesos de construcción histórico-social del trabajo artístico y del cultural, identificando además los debates centrales contemporáneos sobre ellos.

La subsunción del trabajo artesanal y artístico: la fractura

Diversos autores han expuesto el surgimiento histórico del trabajo artístico, que se diferenció del artesanal, siendo una delimitación socioeconómica, convirtiéndose así en una nueva división del trabajo, ambos estaban unidos en términos del reconocimiento de ser una labor de calidad. Furió nos explica que:

² Es interesante la relectura contemporánea de esta propuesta de Marx, al respecto ver el libro editado por Marcello Musto (2015), y en particular su capítulo denominado “Revisitando la concepción de la alienación en Marx”.

³ Una lectura fundamental de estos procesos de subsunción, considerando la expansión mundial del capital, es el texto de Rosa Luxemburgo *La acumulación del capital*.

El periodo que va desde el mundo antiguo hasta el Renacimiento suele designarse como el arco temporal en el que se pasó del artesano al artista. Durante este periodo, quienes hoy denominamos artistas fueron considerados en general como trabajadores manuales, como artífices o artesanos más o menos calificados (Furió, 2000: 223).

Esta separación es resultado de diversas especificidades históricas, que permitieron constituir lo que será al artista, a su obra y al mismo arte. En este contexto, Furió discute la manera en que se conforma el mito del artista, que comprende su individualismo, la libertad y la identidad del artista con su obra, incluso lo que sería su genialidad, por lo que propone que es fundamental ubicar histórica y socialmente al artista y su quehacer. Por su parte, Shiner (2001: 25-26) habla de la fractura de la unidad artista-artesano, precisando que es resultado de la modernidad, que se da en el siglo XVIII, identificando tres elementos de esa fractura: a) la constitución de dos obras distintas: los de disfrute específico, mediado por un placer refinado, y aquellos que eran producidas para el uso o entretenimiento del público, b) la separación del artista del artesano, el primero era el creador de obras de arte, el segundo el productor de objetos útiles, c) la satisfacción fue también dividida, por un lado el placer estético, y por otro los placeres ordinarios, se constituía así la actitud contemplativa para el primero y la funcional para el segundo. Así, los atributos “poéticos” —imaginación, inspiración, libertad, genio— definían al artista, en tanto que los “mecánicos” —destreza, reglas, imitación, servicio— daban identidad al artesano, atributos que, aún a principios del siglo XVIII, seguían vigentes. Una característica más, que subraya Shiner, es la libertad frente a la dependencia.

Cuadro 2. Del artesano-artista al artista *versus* artesano

Antes de la separación	Después de la separación	
(Artesano/artista)	Artista	Artesano
Talento o ingenio	Genio	Regla
Inspiración	Inspiración/ sensibilidad	Cálculo
Facilidad (mental y corporal)	Espontaneidad (el cuerpo sobre el alma)	Destreza (corporal)
Imaginación reproductiva	Imaginación creativa	Imaginación reproductiva
Emulación (de los maestros del pasado)	Originalidad	Imitación (de modelos)
Imitación (de la naturaleza)	Creación	Copiar (la naturaleza)
Servicio	Libertad (juego)	Industria (pago)

Tomado de Shiner, 2001: 169.

Tanto Furió como Shiner argumentan el papel que juega el financiamiento en esa fractura. Por un lado, en el caso de los artistas, el tránsito del mecenazgo y obra por encargo hacia la constitución de un mercado, constituyendo así un tipo de comprador distinto; de esta manera, ahora el artista tiene una mayor libertad para crear su obra, misma que elabora primero y posteriormente ofrece en el mercado, es decir, no hay una sujeción directa al comprador. Esto sólo puede darse en la medida que también se constituye una estética artística moderna, construida a partir de los diversos sujetos que participan en ese mercado (Shiner, 2001: 186); la originalidad jugará un papel fundamental en la construcción del sujeto artístico y de su obra, al mismo tiempo que permite nuevas relaciones de él con el nuevo sistema y merca-

do del arte, estos cambios implicaron el surgimiento de nuevas instituciones para la formación del nuevo sujeto del arte: las academias y los conservatorios.⁴

Por el contrario, los artesanos mantendrán como espacio de producción su taller, con obras que fueron evaluadas como resultado de habilidades y pericias admirables, pero de un nivel mucho menor a la obra artística. Se ha considerado que el proceso artesanal está basado en el pleno dominio del productor, del artesano, quien no solo posee las herramientas necesarias, sino además el conocimiento, el saber hacer el producto con una gran calidad, por ello los niveles de producción no podrían ser a gran escala; el desarrollo de la producción capitalista impone un ritmo y una escala totalmente diferente, por lo que tiende a subsumir dicho taller artesanal, siendo la revolución industrial el otro acontecimiento histórico que transforma al artesano y su taller (Clarke, 2016). Un aspecto que destaca Clarke (2016: 13), al discutir sobre la distinción entre el artista y el artesano, se refiere a la prefiguración del producto; el artesano lleva a cabo su labor con una meta claramente definida de su producto, de su función, por lo que requiere de un conocimiento técnico, en tanto que el artista si bien tiene una intencionalidad, la forma específica es incierta, aclarando que “el artesano emplea procesos mecánicos y repetitivos, mientras que el artista disfruta de la libertad de la imaginación”. En este sentido, Sennett (2009: 191) plantea la contradicción entre el trabajo artesanal natural y lo manufacturado de manera artificial, destacando la habilidad y el compromiso del artesano, el orgullo por su trabajo.

Sin embargo, la existencia del artesano hasta ahora, muestra no sólo una capacidad de resiliencia y resistencia. Clarke (2016: 12) argumenta la existencia de voces y movimientos en contra de esta separación, cita como ejemplo a Bauhaus, que reivindicó la unión de la función y el diseño en los objetos cotidianos, “el artista debe poseer la destreza manual del artesano”, de tal forma que “la manera de rescatar al artesano de su declive era fusionar su conocimiento con las ventajas técnicas y de producción que ofrecía la máquina”, por lo que considera que con ello se genera un objeto industrial diferente, permitiendo que surja el diseño industrial.

Finalmente, un aspecto fundamental que destaca Shiner (2001: 176) en la constitución del artista es la exclusión de la mujer, esta se da con base en la desvalorización de su capacidad creativa, la posibilidad de poseer genialidad es reducida al mínimo o bien se le plantea como un atributo que está reñido con su género; si las mujeres realizaban alguna labor profesional como artistas (pintora o escritora), sólo se les reconocía capacidades para lograr obras de menor alcance, y nos recuerda Shiner como se le van asignando actividades que son desvaloradas e incorporadas a lo “artesanal”, como es el caso de la costura y el tejido, por lo que que se feminizan estas actividades, proceso que inicia con el Renacimiento; sin embargo, Sennett (2009: 42) recuerda que previamente, en el ámbito de la moral cristiana, se estimularon las labores del tejido y el bordado para mantener “ocupadas” a las mujeres, y que en los gremios artesanales de la Edad Media no era permitida su participación. En este sentido, de acuerdo con Federici (2010), la división sexual del trabajo fue completada hacia finales del siglo XVII, pues además de negar a las mujeres el control sobre sus cuerpos, se añadió su no reconocimiento como trabajadoras.

Aunado a lo anterior, la delimitación elitista del arte implicará la exclusión no sólo de la mujer, sino que será mucho más amplia, apunta Shiner que “los pobres vulgares, las razas de color y la mayoría de las mujeres fueron identificados como desprovistos de la capacidad intelectual necesaria para el gusto, se incluyó además a los ricos vulgares que no se interesaban por las bellas artes” (2001: 198). Cuestión que, si bien fue debatida entre los filósofos del siglo XVIII, se impuso como una lógica propia de la modernidad capitalista y el coloniaje occidental; en este sentido Shiner señala cómo Kant consideraba que “algunos africanos e

4 La cuestión de la originalidad como atributo de la obra de arte es debatida por Sennett exponiendo el caso de Stradivarius, cuyo taller artesanal se extinguió con él hacia las primeras décadas del siglo XVIII, destacando una de las características del trabajo artesanal: “el conocimiento tácito, no verbal y sin codificar en palabras, que allí se producía y que llegó a convertirse en hábito, a saber, los mil pequeños movimientos cotidianos que se agregan a una práctica” (2009: 55).

indoamericanos, si son bien alimentados, podrían ser capaces de una contemplación desinteresada”. Estas exclusiones tienen gran relevancia para la región latinoamericana, pues significó el fortalecimiento del sojuzgamiento y coloniaje cultural y artístico de su población indígena y mestiza, al respecto Quijano plantea:

[...] la destrucción de las sociedades indígenas de América Latina implicó a la larga el progresivo deterioro del universo cultural indio, su incapacidad para generar sus propios intelectuales, y competir con la cultura de los dominadores. Se convirtió, de ese modo, en una “cultura dominada” campesina, ante todo, con todo lo que eso conlleva. [...] las relaciones entre culturas en América Latina, las culturas indígenas han sido arrinconadas como “subculturas campesinas”, y el proceso de conflicto y de cambio que se ha generado dentro de las relaciones entre ellas y la “cultura dominante” toma ante todo la forma de un proceso de sincretismo cultural [...] elementos que provienen de la cultura indígena y de la versión criolla de la cultura europeonorteamericana, y que comienzan a colorear las nuevas formas de la “cultura popular” (Quijano, 1971/2014: 678- 679).

Esas exclusiones construyeron la cultura y el arte popular, que reconocía la originalidad y calidad del trabajo indígena y popular, pero que no lograba los estándares de calidad e ingenio de la labor del artista.

Del trabajo artístico al cultural: la construcción económico-institucional

El trabajo cultural y de sus sujetos laborales, son resultado de la misma evolución del proceso de reproducción ampliada del capital, que tiene como uno de sus pilares a la división del trabajo. Es reconocido que el origen conceptual proviene de lo que Adorno denominó “Industria Cultural”, el cual apuntaba críticamente a la absorción del arte por el mercado, a través de las nuevas tecnologías y su producción en masa; la originalidad del arte es sustituida por el efecto, el detalle técnico, lo auténtico sólo es la expresión del dominio. Con la producción en masa, la imitación se absolutiza, el arte es producido para el consumo mercantil, los consumidores son convertidos en espectadores, la cultura es una diversión, es la cultura de masas. La “Industria Cultural” implica la pérdida de autonomía y originalidad del arte, pero también su función social, modificando la labor del artista, poniendo en evidencia la fragilidad de su libertad en la modernidad, el estilo dominante se convierte en una norma de su trabajo y realización (Horkheimer & Adorno, 1947/ 1998: 175).

Benjamin (1936) aporta una lectura distinta de ese proceso de reproducción masiva del arte, reconociendo que con esta se “desdibuja el aura propia de la obra de arte”, si bien plantea que su reproductibilidad pone en cuestionamiento su función, esto no significa su terminación, sino más bien abre otras posibilidades subjetivas, sensoriales. Esto tendrá un cambio en la labor artística, que deberá enfrentar la contradicción entre la unicidad de su obra y su mercantilización (que influye hacia su masificación); simultáneamente, se desarrolla la tensión en el espectador, entre la contemplación y la crítica, el recogimiento y la distracción. Al respecto O’conor explica:

Esto es algo que los artistas resistieron y explotaron; por un lado, redujo algo con valor intrínseco y ‘sagrado’ a un valor de intercambio intercambiable; pero, por otro lado, liberó al artista de la dependencia directa de un mecenas, otorgándole el espacio (y el incentivo) social y financiero para continuar con su desarrollo artístico (2010: 16, traducción propia).

En este contexto, se desarrolla también la culturización de la sociedad. De acuerdo con Bolívar Echeverría (2010: 147) la “dimensión cultural” no es sino lo propio al ser humano, de su comportamiento ante la reproducción vital, que le da sentido a su vida social, define así el hecho histórico:

La cultura es una dimensión de la vida humana; por ello la acompaña en todos los momentos y todos los modos de su realización; no sólo en los de su existencia extraordinaria, en los que ella es absolutamente manifiesta, sino también en los de su existencia cotidiana, en los que ella se hace presente siguiéndola por los recodos de su complejidad (Echeverría, 2010: 165-166).

Sin embargo, la historia de la organización social diferenciadora —por castas y clases sociales— genera rupturas en esa dimensión, de tal forma que ahora se presenta como una actividad cultural autonomizada, y aquella que es una actividad cultural general se presenta como “informalizada”, la primera desprecia y subordina a la segunda. De esta manera, lo “cultural” será redefinido en el propio devenir de las sociedades, en particular, en la modernidad la cultura se va constituyendo como lo espiritual, al mismo tiempo que es la diferencia con lo otro, con lo no moderno, lo diferente. En la revisión de la construcción de lo cultural, Echeverría nos recuerda como se le vincula con el desarrollo de la ciencia, con la creación de la moralidad y sus formas, con la espiritualidad y la creación (en oposición a lo pragmático y mercantil), hasta llegar a la definición de que la cultura occidental es *la cultura, la civilización*, se constituye como un concepto etnocentrista. En este sentido, lo cultural también significa identidad, que adquiere otra dimensión con la constitución del Estado-nación burgués, capitalista.

Así, lo cultural es separado de la reproducción de la vida, adquiriendo un carácter de diferenciación social. Con el modo de producción capitalista esta separación y autonomización se expandirá hasta su mercantilización, materializándose como producto mercantil. Como señala O’connor (2010), la generación de productos culturales que se intercambiaban tiene una larga historia, recordando que Benjamin expuso como la invención de la imprenta era referente de la reproductibilidad y la dinámica de producción y consumo cultural. Sin embargo, la aportación de la propuesta de Adorno fue precisamente el que vincula el surgimiento de la Industria Cultural con la producción en masa, con el capitalismo de mediados de siglo XX y el desarrollo de un consumo cada vez mayor; esta observación es importante, pues este periodo capitalista, posterior a la gran crisis del 29, con la incorporación de los trabajadores asalariados al sistema jurídico-político y el crecimiento sustancial de la productividad, permitió no sólo una elevación de la extracción de plusvalor, sino también un aumento en los salarios y la disminución de la jornada laboral, constituyéndose así un tiempo “libre”, la lucha obrera había logrado la reducción del tiempo de trabajo y con ello liberado un lapso para sí, lo cual generó un espacio más de valorización del capital.⁵ Tal y como lo plantea de manera aguda Debord (1967/1998), los tiempos de ocio son absorbidos por el capital, que genera las mercancías necesarias para ello, los nuevos servicios del divertimento y el espectáculo, incluida la cultura, ya fragmentada, convertida en mercancía, como parte de lo que denominó *la sociedad del espectáculo*.

Por su parte, Szpilbarg y Saferstein (2014) destacan que la reconfiguración del concepto crítico y su conversión en industrias culturales se da en la década de los setenta, como resultado de los cambios del paradigma de la comunicación, su alcance global, institucionalizándose el concepto y vinculándolo con el desarrollo. Precisamente, para principios de la década de los ochenta, la UNESCO (1982) señalaba que:

[...] existe una industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando una estrategia de tipo económico, en vez de perseguir una finalidad de desarrollo cultural (1982: 21).

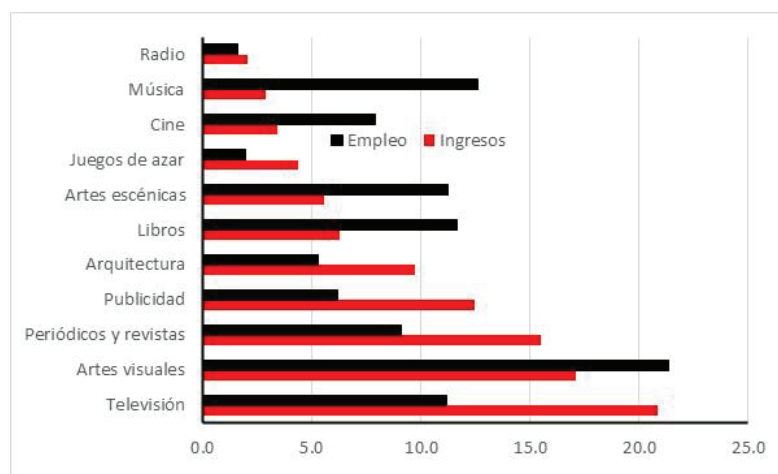
⁵ Baste mencionar que entre 1900 y 1940, el promedio de horas anuales trabajadas en Francia y Estados Unidos había disminuido en poco más del 40%, en tanto que en Alemania 28% y Reino Unido 17%, según datos de Giattino, Ortiz-Ospina y Roser (2013/2020).

De esta manera, en 1980 la UNESCO reconoce la necesidad de estudiar la situación de artistas, compositores, e identificar las diversas modalidades del empleo, en el texto se señala ya la necesidad de identificar los puestos laborales en las diversas industrias culturales (UNESCO, 1980), entre las características que diferencian los tipos de empleo menciona: la creación que es aún artesanal, pero con reproducción industrial y con uso de maquinaria; y aquellas en que el proceso creativo implica un instrumental tecnológico. De esta manera se construía lo que es el trabajo cultural.

El empleo en las industrias culturales: vivir en la informalidad y la precariedad

Como hemos visto, la institucionalización del concepto de industrias culturales creativas viene aparejada con la creciente mercantilización e instrumentalización de la cultura y el arte, de tal forma que ahora se estudia su impacto económico y se le vincula con el desarrollo. El cálculo frecuentemente citado es que generan 3.1% del PIB y 6.2% del empleo, a nivel mundial, correspondiente al año 2013 (EY, 2015). Según estos cálculos, las industrias culturales y creativas generaban un ingreso de 2.2 billones de dólares y 29.5 millones de puestos laborales. Existe una fuerte concentración sectorial: tres de ellos tenían más del 50% de los ingresos (*Televisión, Artes visuales y Periódicos y revistas*), en tanto que en el empleo predominaban las *Artes visuales, Música y Libros*, generando 45.6% del total; en el gráfico se aprecia la diversidad de los sectores que componen las industrias culturales y creativas.⁶

Gráfica 2. Composición de los ingresos y empleo de las Industrias Culturales y Creativas Mundiales



Elaborado con base en EY (2015).

En términos del empleo, se estima que ha tenido un crecimiento importante desde la posguerra, sin embargo, no hay series estadísticas que puedan ofrecernos su desempeño global, habiendo cálculos de algunos segmentos y periodos, a nivel de países. Por ejemplo, Menger (2006) menciona que el empleo artístico creció en las dos últimas décadas del siglo XX, en especial en los países capitalistas avanzados: en Francia fue del 98% durante el periodo de 1982-1999, en tanto que en EUA se incrementó en 78%, entre 1980 a 2000. Por nuestra parte, podemos ilustrar el crecimiento del empleo si tomamos en cuenta únicamente el

⁶ En adelante nos referiremos sólo a las industrias culturales, considerando lo expuesto sobre la falta de claridad conceptual sobre las industrias culturales y creativas, además de que en varios de los textos citados se les trata como similares.

sector de *Actividades creativas, artísticas y de entretenimiento; bibliotecas, archivos, museos y otras actividades culturales*, encontramos que en una muestra de 27 países de la OCDE que se incrementó en 43.6% entre 1995 y 2017, pasando de 2.2 a 3.2 millones; crecimiento superior al empleo total, de tal forma que elevaron su participación en él del 0.61 al 0.72% (calculados a partir de OECD, 2020).

Una revisión de distintas fuentes nos permite afirmar que una de las características del empleo artístico es su precariedad, por ejemplo, Baumol y Bowen (1966) encuentran que, en la década de los sesenta, existía predominancia del trabajo por tiempo parcial, con poca incidencia de la escolaridad en sus ingresos y un alto desempleo. En este sentido, es pertinente mencionar que en 1980 la UNESCO emitió una “Recomendación sobre la condición del artista”, en la que reconoce la relevancia de su trabajo para el desarrollo cultural de la sociedad, al mismo tiempo que insta a sus miembros a:

[...] proteger, defender y ayudar a los artistas y a su libertad de expresión... la libertad y el derecho de constituir las organizaciones sindicales y profesionales que prefieran [...] velar por que, en lo que a ingresos y seguridad social se refiere, el artista llamado independiente goce, dentro de límites razonables, de protección en materia de ingresos y de seguridad social... Reconocer la importancia de la protección internacional de los derechos de los artistas [...] extender a los artistas la protección jurídica relativa a las condiciones de trabajo [de acuerdo a las normas de la OIT, y en especial], las horas de trabajo, el descanso semanal y las licencias con sueldo (UNESCO, 1980: s/n).

Este llamado de la UNESCO es indicativo de la precariedad en la que se realizaba el empleo de los artistas, a pesar de la existencia de las normas laborales de la OIT y de las legislaciones nacionales, que regulan las condiciones laborales y la seguridad social. Sin embargo, hacia principios de este siglo, el trabajo artístico seguía siendo ubicado como bastante flexible, con tipos de contrato predominantemente por tiempo determinado (temporal), bastante heterogéneo (con segmentos polarizados por el ingreso y el “prestigio”), alta versatilidad y baja protección social (Menger, 2006). Throsby (2007) encuentra algo similar en sus investigaciones sobre los artistas en Australia, en el que predomina el empleo independiente, “exceso en la oferta” de artistas, quienes tienen multiempleos (incluyendo aquellos ajenos a lo artístico) y bajos ingresos.

De acuerdo con un estudio publicado por la OIT (Galian, Licata & Stern-Plaza, 2022), las condiciones de los artistas y, en general, de los empleos en los sectores de la cultura y la creación, no han tenido cambios significativos, que se caracterizan por:

- a) el trabajo por cuenta propia es alto, siendo mayor en los países en desarrollo;
- b) predomina el empleo por tiempo parcial y temporal;
- c) existencia de informalidad de la relación laboral, pues una buena parte no conoce o no tiene contrato, siendo más agudo en los países en desarrollo;
- d) el salario medio es correspondiente con el número de horas trabajadas, pero no se toma en cuenta las “horas laborales ocultas” (tiempo de preparación, de búsqueda).

El estudio mencionado muestra que existe baja protección social en los empleos pues los que son trabajadores por su cuenta, en la mayor parte de los programas de protección social son excluidos o bien no son obligatorios para ellos; el escaso acceso a instituciones de salud hace que el empleo sea altamente vulnerable dado que hay riesgos laborales y enfermedades profesionales, como en el caso de los bailarines y las artes escénicas. El tipo de contratación (temporal, por proyectos, etc.) refuerza la carencia de protección social o que esta sea esporádica, lo cual impide una continuidad en el registro de los programas de seguridad (entre ellos a la posibilidad de una jubilación). Las remuneraciones son irregulares y diversas, no solo por el tipo de contrato, sino porque también la modalidad de ingresos está en relación con las ocupaciones: derechos

de autor, segundos empleos, contratos por obra o de corto tiempo. Frente a esto, observa el estudio que hay baja representación sindical y es desigual en cada uno de los sectores.

En este contexto, no es de sorprender que el impacto de COVID-19 sobre el empleo en las industrias culturales fuese uno de los más agudos en la economía mundial, al respecto, la UNESCO (2021) ilustra esos impactos de la siguiente manera:

- a) la caída de los ingresos fue entre 20 y 40%;
- b) pérdida de 10 millones de empleos, siendo los más afectados los empleados por contratos de corta duración y los basados en proyectos, impactando con mayor agudeza a la población más vulnerable (mujeres y jóvenes);
- c) alteración del funcionamiento de la cadena de valor cultural y creativa, generando nuevos retos para los trabajadores del sector;
- d) aumento del consumo de la cultura en el hogar, fortaleciendo las actividades en línea y consumos digitales (video por demanda, audio *streaming*, que elevaron sus ingresos en 34%), profundizando las exclusiones originadas por los bajos ingresos y la carencia de acceso a los servicios digitales, así como reeditando los patrones culturales dominantes
- e) incremento de la precariedad laboral, reforzando la brecha de género y las desigualdades entre las regiones.

La UNESCO identifica cinco tendencias que reconfigurarán al sector a partir de la pandemia de COVID-19: mayor énfasis en su valoración social, sensibilización sobre sus medios de subsistencia, aumento en la colaboración y solidaridad intrasectorial, adopción acelerada de las prácticas y técnicas digitales, adaptación de las prácticas de negocio. Uno de los elementos que acentúa es precisamente el impacto que tendrán las nuevas tecnologías, pues además de haber modificado las formas de distribución y consumo, están siendo utilizadas de manera amplia en los distintos sectores, por lo que se constituye en uno de los retos más importantes, dado que modificará sustancialmente el trabajo en el sector.

El empleo en las industrias culturales en México: precariedad e informalidad estructurales

La información sobre el empleo en las industrias culturales en México se ha venido estructurando en la última década, por lo que no se pueden establecer series de tiempo muy prolongadas, existiendo cálculos muy diferentes en función de la fuente. Uno de los primeros estudios sobre el valor de la cultura es el libro de E. Piedras del año 2004, que fuera auspiciado por organizaciones culturales y artísticas; sin embargo, en el ámbito de las ciencias sociales, desde la década de los ochenta del siglo pasado, las investigaciones de E. García Canclini problematizaron la producción cultural y artística en América Latina y México, en especial en el contexto globalizador y la multiculturalidad, aportando elementos para contextualizar las industrias culturales y su medición (ver García, 2006).

De acuerdo con el texto de Piedras (2004), hay una tendencia de las industrias culturales (delimitándolas por aquellas protegidas por los derechos de autor) a incrementar su aportación económica, estimando que en 1988 generaban 2.8% del PIB, cinco años después 4.6% y en 1998 aportaban 5.7%; sin embargo, según la Cuenta Satélite de Cultura, el sector sólo generaba en 2008, 3.4% del PIB y en 2021, 4.3%. En términos de comercio exterior, Piedras estimaba que las industrias culturales aportaban 7.98% de las importaciones totales y 13.36% de las exportaciones, lo cual contrasta con las estimaciones de Romero (2023) que para el año 2009 sólo participaban con 0.97% de las exportaciones de bienes y 0.52% en las de servicios, y que para 2019 aún disminuye, representando sólo 0.205 y 0.11% en esos rubros. Si bien son diferencias sustanciales, estas son ocasionadas por las mismas fuentes de datos y las metodologías

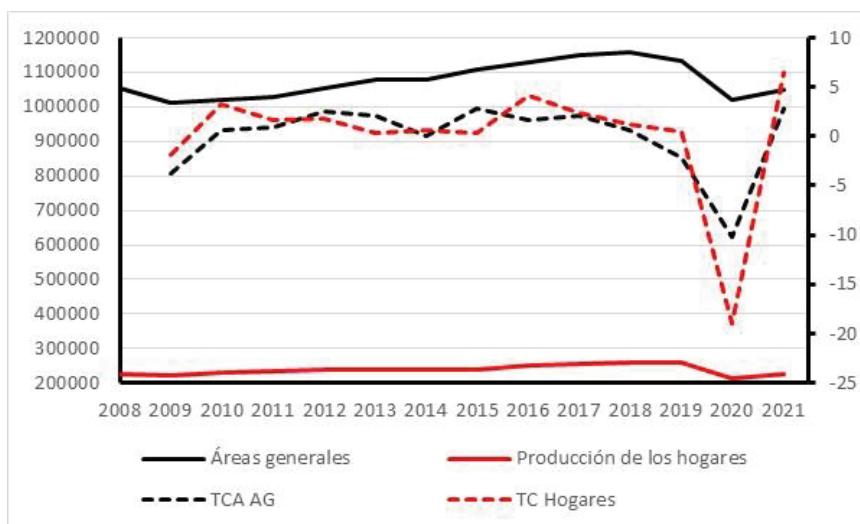
utilizadas, pero ilustran las tendencias básicas: mayor relevancia del sector, pero que son afectadas por los comportamientos cíclicos.

En relación al empleo, la investigación de Piedras calcula que ellas generaban 2.4% del empleo total en 1988, pasando al 3.4 y 3.7% en los años de 1993 y 1998; un indicador que contrasta esa tendencia de crecimiento y muestra la heterogeneidad de su composición, son los datos de uno de sus sectores componentes, el de las actividades de *Servicios de esparcimiento culturales y deportivos, y otros servicios recreativos*: en el periodo de 1988 a 2003 creció a una tasa promedio anual de 0.3%, y de 2004 a 2022 fue de -0.4%, en ambos periodos fue inferior al comportamiento del empleo nacional.

Para el periodo 2008-2021, con base en la Cuenta Satélite de la Cultura, se observa que el empleo en el sector es altamente afectado por el ciclo económico, de tal forma que en los periodos de crisis cae más agudamente que el total de la economía: en 2009, disminuyó en -3.4%, en tanto que el total nacional se contrajo en -3.0%, en 2020 cae -11.8% y el nacional lo hace en -5.0%. Este comportamiento es explicado por la alta informalidad y precariedad laboral de este tipo de ramas, como lo veremos a continuación. Sin embargo, también es pertinente destacar que en el periodo intermedio, 2010-2019, tuvo una tasa de crecimiento similar al promedio nacional.

Revisando la Cuenta Satélite de Cultura, se observa que la composición del empleo en las distintas áreas o actividades generales está altamente concentrada, dos de ellas generan 55.4% de los puestos de trabajo en 2021: Artesanía (37.7%) y Producción cultural de los hogares (17.7%). En el periodo 2008-2021, destaca el crecimiento del empleo en la producción de artesanías. Dadas las características de esas actividades, se puede sugerir que su comportamiento obedece a sus especificidades productivas: productos de identidad comunitaria, predominantemente realizados a mano y con insumos locales (artesanías); labores informales que generan ingresos como participación voluntaria (festividades o eventos culturales), elaboración artesanal de autoconsumo y espectáculos en la vía pública.

Gráfica 3. Empleo cultural en México, Áreas generales y Producción de los hogares, 2008-2021



Elaborado con base en INEGI, 2022.

Cuadro 3. Composición del empleo de las industrias culturales, por áreas generales y principales áreas específicas, 2008 y 2021

Áreas generales	2008	2021	Principales áreas específicas	2008	2021
Artesanías	34.0	37.7	Fibras vegetales y textiles	11.1	8.8
Producción cultural de los hogares	17.7	17.7	Alimentos y dulces típicos	4.2	7.2
Medios audiovisuales	14.4	13.4	Comercio de artesanías	5.0	6.1
Diseño y servicios creativos	11.2	10.5	Lapidaria, cantería y vidrio	3.1	5.0
Formación y difusión cultural en instituciones educativas	6.3	6.8	Internet	4.8	4.8
Libros, impresiones y prensa	6.8	5.0	Servicios Informáticos	4.1	4.7
Música y conciertos	3.5	3.4	Madera, maque y laca, instrumentos musicales y juguetería	5.3	4.3
Patrimonio material y natural	2.5	2.4	Publicidad	3.6	3.0
A visuales y plásticas	1.7	1.5	Formación cultural, pública	2.6	2.8
A escénicas y espectáculos	1.8	1.5	Formación cultural, privada	2.5	2.7
Total	100	100	Subtotal del empleo	46.3	49.5

Elaborado con base en INEGI, 2022.

A nivel de actividades o áreas específicas se puede identificar que diez concentran prácticamente 50% del empleo: dos vinculadas a los servicios tecnológicos digitales (*Internet e Informáticos*), cinco a actividades artesanales (*Fibras vegetales y textiles, Alimentos y dulces típicos, Comercio de artesanías, Lapidaria, cantera y vidrio, y Madera, maque y laca*) y dos más a la formación especializada. En su conjunto, se puede afirmar que aún predominan las actividades tradicionales, aun cuando en el periodo se da un crecimiento de las actividades relacionadas a las nuevas tecnologías. En tanto que las actividades artísticas tienen una baja participación: 6.4% en 2021.

La composición del empleo contrasta con la generación de valor. Baste mencionar que, en 2021, entre las actividades o áreas específicas las que generan mayor valor agregado son: *Internet*, 49.1% e *Informáticos*, 3.5%, además la *Producción cultural de los hogares*, 13.1%. En el caso de las *Artesanías*, en su conjunto generan 13.8%, sin embargo, el comercio de ellas se apropia del 5.0%.

Finalmente, existe una gran heterogeneidad en términos de las remuneraciones al personal ocupado. Considerando la remuneración media anual de 2021, tenemos:

- los trabajadores agrupados en las actividades de *Danza, Conciertos y Artesanía de cartón y papel* tuvieron un ingreso menor al salario mínimo general;
- la remuneración media anual más baja —*Danza*, con 40 mil pesos— representaba sólo 7.5% de la más alta —536 mil pesos en *Difusión pública*;
- entre las diez actividades con mayores remuneraciones, siete están catalogadas como Públicas, es decir, son actividades realizadas o financiadas por entidades gubernamentales, lo cual sugiere la relevancia de este sector para un empleo bien remunerado. Las otras tres actividades son bastante ilustrativas de la diversidad de la creatividad: *Espectáculos deportivos, Propiedad intelectual en música e Internet*;
- por el contrario, entre las diez actividades con menor remuneración se encuentran seis artesanales, dos artísticas y dos privadas.

Además, considerando un monto de dos salarios mínimos anuales, tenemos que 38.0% del empleo tiene un ingreso medio inferior a dos salarios mínimos, esto sin considerar los ingresos derivados de la *Producción cultural de los hogares*, que por su definición son bastantes bajos, lo cual nos lleva a concluir que más del 50% tendría ingresos bastante precarios. Una primera conclusión sobre el empleo en las industrias culturales es que las actividades artísticas y las artesanías son las que menores ingresos tienen. Veamos con mayor detenimiento la situación de las artísticas.

El empleo artístico en México y Puebla: la heterogeneidad de la precariedad

Se ha encontrado (Sánchez, Romero & Reyes, 2019), que el empleo artístico en nuestro país tiene una aportación menor en relación con los países capitalistas centrales, además, es mayor su heterogeneidad. La multiactividad, las condiciones laborales precarias y los bajos ingresos, son rasgos de este tipo de empleo. Revisemos los datos más recientes.

El cálculo oficial de la cantidad de personas que laboran en las múltiples expresiones artísticas es bastante diverso, uno de los problemas centrales tiene que ver con la misma definición y clasificación, por ejemplo, en el caso del Sistema de Cuentas Nacionales se hace de acuerdo a las actividades encaminadas a la oferta de un bien o servicio, lo cual implica incluir no solo a los sujetos que efectúan directamente la realización sino también a los que apoyan o auxilian para su generación (p. e. secretarías, servicios de aseo). En este mismo sentido, se puede encontrar la delimitación de lo que es una actividad artística y aquella que no lo es, por ejemplo: la fotografía, el dibujo y el diseño, que pueden ser empleos profesionales, pero no necesariamente tienen un objetivo artístico. Otra fuente de información es la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE), a partir de la pregunta: ¿Cuáles son las tareas o funciones principales que desempeña en su trabajo? y utilizando el Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones, se puede identificar aquellos trabajadores que consideran que su actividad es artística. Las diferencias pueden ser muy grandes, podemos ejemplificar con el caso de la Pintura y la escultura, según el SCN Satélite, en 2018 había 1,818 puestos de trabajo, sin embargo, en la ENOE encontramos 10,975.

En un trabajo previo (Sánchez, Romero & Reyes, 2019), se propuso una delimitación de 10 profesiones artísticas, con la finalidad de contrastar e incluir aquellas que pueden ser catalogadas como “creativas”, por lo que se incluyó la de *Dibujantes y diseñadores*, lo cual podría llevarnos a preguntar si debería incluirse también la de *Fotógrafo*, o la de *Payasos, mimos y cirqueros*; empleos que pueden ser de gran expresión artística. Esto nos remite a la discusión que hemos planteado anteriormente. Con la finalidad de hacer comparables los resultados con dicho trabajo continuamos con esas diez profesiones.

Al revisar la información de los artistas ocupados, se puede encontrar que existe una gran concentración, cinco entidades tienen 50.1%: Ciudad de México 16.2%, Edo. de México 15.5%, Jalisco 8.1%, Puebla 5.5% y Sinaloa 4.8% (la cual destaca por la gran cantidad de *Músicos*). En el caso de Puebla se puede apreciar que su aportación está definida por las actividades artísticas tradicionales, siendo mucho menor en el caso de *Dibujantes y diseñadores artísticos*, que está relacionada con sectores tecnológicos más avanzados.

Destaca que el índice de feminización está muy por debajo del promedio nacional, siendo extremo el caso de Puebla. Los índices más bajos se ubican en los empleos de *Escritores y críticos literarios*, *Músicos* y *Escultores*, en tanto que los de *Bailarines*, *Pintores* y *Dibujantes* son los más altos. El promedio de edad nos indica que son trabajadores que han pasado ya su juventud, aunque en el caso de las mujeres aún se encuentran en esta fase. Por lo demás, se trata un sector con un nivel de estudios mayor que el promedio del empleo nacional, pero con un nivel de ingreso inferior, de tal forma que la mayor parte de los artistas tienen un nivel de estudios de media superior y superior. Incluso, se observa que más del 50% de seis de las

profesiones tienen estudios de educación superior, en el caso de los hombres, y solo en dos profesiones un tercio de las mujeres tienen ese nivel. Sin embargo, al revisar la especialidad de sus estudios, se observa que son pocos los que se efectuaron en aquellos que formalmente tienen que ver con sus profesiones artísticas, salvo el caso de los *Dibujantes y diseñadores artísticos*, pues 78.5% estudió Diseño Industrial o Diseño y comunicación gráfica, también está el caso de los *Escultores*, que 60.5% se formó en Bellas Artes. Contrastando con esto, tenemos que sólo 17% de los *Músicos* estudió Música, y 65.9% de los *Escritores y críticos literarios* cursó Ciencias Políticas o Sociología.

Cuadro 4. Artistas con empleo en México y Puebla, 2023

Ocupación		Nacional			Puebla		
Clave	Descripción	H	M	Total	H	M	Total
2151	Escritores y críticos literarios	5,482	554	6,036	215	191	406
2161	Pintores	8,264	6,975	15,239	2,571	0	2,571
2162	Dibujantes y diseñadores artísticos, ilustradores y grabadores	50,543	38,897	89,440	2,635	339	2,974
2163	Escultores	3,429	834	4,263	1,028	0	1,028
2164	Escenógrafos	1,338	58	1,396	0	0	0
2171	Compositores y arreglistas	1,460	0	1,460	0	0	0
2172	Músicos	132,335	3,859	136,194	7,237	0	7,237
2173	Cantantes	17,361	4,292	21,653	1,068	0	1,068
2174	Bailarines y coreógrafos	1,444	1,330	2,774	219	206	425
2175	Actores	2,873	724	3,597	0	0	0
		224,529	57,523	282,052	14,973	736	15,709

Elaborado con base en INEGI, 2023.

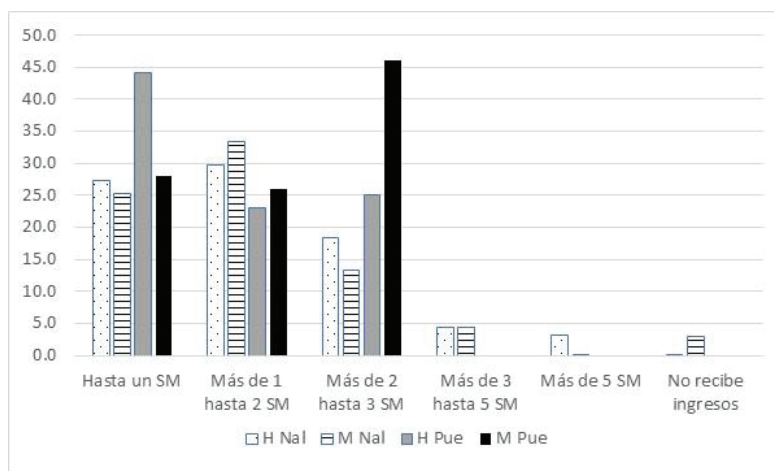
Cuadro 5. Características sociodemográficas de los artistas, 2023

		Nacional	Artistas Nacional	Artistas Puebla
Índice de feminización		40.4	20.4	4.7
Edad promedio	H	Nd	38.4	35.2
	M	Nd	32.2	27.7
Nivel medio superior y superior	H	41.3	62.0	78.8
	M	46.7	92.7	72.0
% de ocupados con un ingreso de hasta 2 SM	H	67.3	57.1	67.2
	M	73.2	58.5	53.9

Fuente: Elaboración propia con base en datos de ENOE.

En relación con los ingresos, en el gráfico 4 se muestra que más del 25% de los artistas tienen un ingreso equivalente al valor de un Salario Mínimo (SM), y otro 30% logra obtener un ingreso de hasta dos SM. Si consideramos que la línea de pobreza extrema es de \$4,337.5 y el de pobreza extrema a nivel de hogar es de \$8,881.84, y que un SM es de \$6,223, se puede proponer que el ingreso del 25% de los artistas solamente le alcanzaría a sobrevivir solo, con niveles cercanos a la pobreza, y en caso de tener familia estaría ya en esa situación. Por lo demás, únicamente 3.1% de los hombres y 0.2% de las mujeres artistas logran ingresos superiores a cinco SM. Si bien, en el caso de Puebla, la situación es similar, destaca que los porcentajes en los niveles inferiores de ingreso son mayores, pero no se registran artistas con niveles de ingreso mayores a cinco SM. Como señalamos, los bajos ingresos es una característica del trabajo artístico, frente a lo cual, como estrategia de sobrevivencia, se desarrolla el multi-empleo, aun cuando en la ENOE es muy bajo el porcentaje (7.4%) que afirma que tiene otra actividad laboral, otras investigaciones han encontrado que es bastante frecuente (Oliva, 2017; Guadarrama, 2014; Morales, 2021).

Gráfica 4. Ingresos de los artistas, por estratos de salarios mínimos, 2023



Elaborado con base en INEGI, 2023.

Finalmente, podemos encontrar que el trabajo por cuenta propia es superior que el promedio del empleo nacional, 39.4% de los artistas (en Puebla 42.7%). Además, si consideramos el acceso a instituciones de salud, se observa que la mayoría de ellos no tiene acceso y es más agudo en el caso de los trabajadores por cuenta propia, donde prácticamente ninguno tiene ese derecho. Sin embargo, en el caso de los asalariados, subordinados, el nivel de condiciones de contratación es bastante precario, pues 60.2% de los artistas no tiene contrato escrito y tampoco prestaciones laborales, lo cual es más agudo en el caso de Puebla. Esto nos muestra el nivel de informalidad de la labor artística, que a pesar de tener el derecho laboral (caso de los subordinados), no sucede, y los por cuenta propia si bien pudieran tener un mayor ingreso, son altamente vulnerables en términos de salud. La precariedad es común.

Lo anterior habría que matizarlo, pues existen diferencias según cada una de las profesiones, el caso de las *Dibujantes y diseñadores artísticos, ilustradores y grabadores*, tienen un porcentaje menor de ocupados sin acceso a instituciones de salud, esto se debe a que son la mayoría asalariados, de cualquier manera, una cuarta parte del total carece de contrato escrito y 16.8% de prestaciones contractuales, características que comparten con los actores.

Cuadro 6. Indicadores de la precariedad laboral de los artistas, 2023

	Posición en la ocupación	Total ocupados nacional	Artistas	
			Nacional	Puebla
Posición en la ocupación	Subordinados	68.6	53.0	43.9
	Por cuenta propia	22.3	39.4	42.7
Nivel de ingreso: hasta 2 SM	Subordinados	73.8	59	69.1
	Por cuenta propia	73.4	56.1	72.0
Sin acceso a instituciones de salud	Subordinados	42.8	63.4	81.4
	Por cuenta propia	99.6	99.6	100
Sin contrato escrito	subordinados	43.0	60.2	73.2
Sin prestaciones	subordinados	33.0	54.5	67.8

Fuente: Elaboración propia con base en datos de ENOE.

Consideraciones finales

La conformación de las industrias culturales se desarrolla como parte de la expansión del capitalismo, de su tendencia a subsumir todas las actividades humanas a su lógica de valorización. El trabajo asalariado se convierte en la forma propia de la subordinación al capital, pero no es la única, pues como relación dominante, logra subsumir todo tipo de labor productiva y social, pero con diferentes niveles y grados de subordinación y explotación. En perspectiva histórica, la división del trabajo se ha convertido en una fragmentación del trabajo y del ser humano, la construcción social del trabajo artístico y cultural son parte de esto. Para ello, la mercantilización de esas actividades ha sido un proceso que forma parte de la modernidad capitalista.

Las condiciones laborales en que se desempeñan esos trabajos en la economía contemporánea muestran que la informalidad y la precariedad son la constante. Existen diferencias entre países y regiones, en el caso de los países periféricos, dependientes, en que estas características son más profundas y con mayor frecuencia, por ello se ha planteado que se trata de una dolencia estructural. Frente a esto, se han identificado estrategias de sobrevivencia y resistencia, que confrontan a la misma relación de subordinación y fragmentación.

La persistencia de los artesanos que plasman su cultura y saber en sus obras, de los artistas que reivindican su querer ser y hacer expresiones estéticas de lo humano, aunque sea en situaciones precarias, de sobrevivencia, nos inducen a pensar que se trata de formas de resistencia al trabajo enajenado, a la fragmentación del ser humano y a la subsunción al capital. Sin embargo, esto habrá que estudiarlo más a fondo, ubicando además aquellos espacios en que se van constituyendo comportamientos más sociales, organizados y con proyectos más sólidos de resistencia y rechazo a la exclusión, al racismo y a la modernidad capitalista.

Referencias

- Arriaga, Rosalinda & González, Claudia Rocío (2016). “Efectos económicos del sector cultural en México”, en *Análisis Económico*, UAM Azcapotzalco, vol. 31, N.º 77, mayo-agosto.
- Benjamin, Walter (2008/1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Clarke, George (2016). “De artistas y artesanos. Historia de una ruptura” en *Revista Arte y Diseño A&D* N.º 4 en: <<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/ayd/article/view/19620>>
- Baumol, William Jack & Bowen, William Gordon (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma*. New York: Twentieth Century Found.
- Echeverría, Bolívar (2010). *Definición de cultura*. México: Fondo de Cultura Económica-Editorial Ítaca.
- Debord, Guy (1998/1967). “La société du spectacle, Champ Libre” en *Revista Observaciones Filosóficas*.
- Furió, Vicenc (2000) “Sociología del arte” en *Revista Internacional de Sociología*, Madrid, vol. 59, N.º. 30.
- Galian, Carlos, Margherita, Licata & Stern, Maya (2022). *La protección social en el sector de la cultura y la creación: prácticas e innovaciones en países seleccionados*. Ginebra, OIT.
- García Canclini, N. & E. Piedras, F. (2006). *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México: Siglo XXI-FLACSO.
- Giattino, Charlie, Ortiz, Esteban & Roser, Max (2013/2020). “Working Hours” en: <<https://ourworldindata.org/working-hours#are-we-working-more-than-ever>> acceso 1 de agosto de 2023.
- Glucksman, Miriam A. (2012). “Formaciones socioeconómicas de trabajo y el trabajo del consumo” en: <<https://revistas.ucm.es/index.php/STRA/article/view/60586>>
- Guadarrama, Rocío (2014). “Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México” en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 76, núm. 76 en: <https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-25032014000100001&script=sci_abstract> acceso 19 de agosto de 2023.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor Ludwig (1998/1947). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- INEGI (2013). Metodología integrada del SNCM CAB 2013, INEGI.
- INEGI (2022). Sistema de Cuentas Nacionales de México. Cuenta Satélite de la Cultura de México. México: INEGI.
- INEGI (2023). Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo, México: INEGI. Primer Trimestre.
- Marx, Karl (2001/1844). “Manuscritos económicos y filosóficos de 1844”, en: <<https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/manuscritos/>>
- Marx, Karl (1975/1867). *El Capital*. México: Siglo XXI, Tomo 1.
- Marx, Karl (1971/1933). “Capítulo VI (inédito)” en *El Capital*. Buenos Aires: Siglo XXI, Tomo 1.
- Mato, Daniel (2007). “Todas las industrias son culturales: crítica de la idea de ‘industrias culturales’ y nuevas posibilidades de investigación” en *Departamento de Estudios de la Comunicación Social UDG*. Guadalajara, Comunicación y Sociedad, Nueva época, N.º. 8, julio-diciembre en: <[0188-252X-comso-08-131.pdf](https://www.scielo.org.mx/pdf/comso-08-131) (scielo.org.mx)>
- Menger, Pierre Michel (1999). “Artistic labor markets and careers” en *Annual Reviews Sociological*, Paris, vol. 25.
- Menger, Pierre Michel (2006). “Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management” en Ginsburgh, Victor Alexandre & Throsby, David (eds.). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Holanda: Elsevier B.V. Vol. 1.
- Morales, Axel (2021). “El trabajo de las y los músicos en Puebla: entre la resistencia, la precariedad y la sobrevivencia a la industria musical”. Tesis del Doctorado, Puebla.

- Musto, Marcello (2015). “Revisitando la concepción de la alienación en Marx” en Marcello Musto (ed.). *De regreso a Marx: nuevas lecturas y vigencias en el mundo actual*. Buenos Aires: Editorial Octubre.
- O’conor, Justin (2010). *The cultural and creative industries: a literature review*. London: CCE Publisher Creativity Culture.
- OECD (2020). “STAN Industrial Analysis” en: <https://stats.oecd.org/Index.aspx?DataSetCode=STANI4_2020> acceso 14 de septiembre de 2023.
- Oliva, Jesús Eduardo (2017). “El trabajo cultural: estudio local sobre las condiciones laborales en tres subsectores culturales” en *Perspectivas de la Comunicación*, San Nicolas de los Garza, NL, vol. 16, N.º 2.
- Quijano, Aníbal (2014/1971). “Dominación y cultura. (Notas sobre el problema de la participación cultural)” en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- Romero, Jorge (2023). “El desempeño de los productos culturales en el comercio internacional de México, 2009-2019” en *Paradigma Económico Revista de economía regional y sectorial*, Puebla, vol. 15, N.º 1, enero-junio, recuperado en: <<https://paradigmaeconomico.uaemex.mx/article/view/18184>>
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1978). *Filosofía y economía en el joven Marx*. México: Grijalbo.
- Sánchez, Germán, Romero, Jorge & Reyes, Juan (2019). “Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México” en *Estrencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento*. CDMX, vol. 7, N.º 21, en: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=457662072005>> acceso 2 de agosto de 2023.
- Sennett, Richard (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Shiner, Larry (2001). *La invención del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Szpilbarg, Daniel & Saferstein, Ezequiel Andrés (2014). “De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos. Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas” en *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las ideas*, vol. 16, N.º 2.
- Throsby, David (2007). “La situación económica cambiante de los artistas del espectáculo”. En Observatorio Cultural, *II Encuentro Internacional de Economía de las Artes del Espectáculo*. Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- UNCTAD (2022). “Perspectivas de la economía creativa 2022” en <ditctsce2022d1_overview_es.pdf (unctad.org)> acceso 23 de agosto de 2023.
- UNESCO (1980). “Recomendación de 1980 relativa a la condición del artista” en <<https://es.unesco.org/creativity/governance/1980-recommendation>> acceso 23 de agosto de 2023.
- UNESCO (1982). *Industrias culturales. El futuro de la cultura en juego*. México: Fondo de Cultura Económica-UNESCO.
- UNESCO (2014). *Informe sobre la economía creativa*. París: UNESCO.
- UNESCO (2014). *Informe sobre la economía creativa 2013*. París: UNESCO-PNUD.
- UNESCO (2015). *Cultural Times. The First global Map of Cultural and Creative Industries*. UNESCO Biblioteca Digital: Building a Better Working World.
- UNESCO (2022). *Cultura en tiempos de COVID-19*. París: UNESCO.

6

Mujeres artistas visuales en México: desde el enfoque no clásico del trabajo y la precarización laboral

Vanessa Parody Lozano

Introducción

El presente artículo busca ofrecer un panorama del trabajo de las mujeres artistas visuales mexicanas, desde el enfoque teórico que ofrece la propuesta del trabajo no clásico en un contexto de precarización laboral y desigualdad de género en oportunidades profesionales; para así comprender las dinámicas laborales contemporáneas en el campo¹ del arte; ya que el mundo de las artes visuales, así como otros sectores sociales, han sido trastocados por el fenómeno global de la precarización laboral. Hoy el desempleo y la precariedad laboral desfavorecen al sector vulnerable, el grupo social sin estabilidad, seguridad y derechos laborales básicos. Según Vosko (2006), la precariedad laboral se encuentra alineada al discurso de la relación laboral capitalista sobre la flexibilización, este último encubierto con la idea de promover la competitividad, adaptabilidad y la creación de más empleos; muy conveniente a una lógica social de inmediatez neoliberal, en beneficio de la figura del contratista o empresario.

Los artistas visuales enfrentan desafíos en términos de oportunidades de empleo, estabilidad financiera y seguridad social dada las características de su producción simbólica. En esta vía van construyendo una identidad laboral con características muy específicas a lo largo de su trayectoria. Según Lamas (2000), el género se ha vuelto imprescindible en los debates actuales más trascendentales que ponen como punto medular el papel de las mujeres en la sociedad, las maneras de construir las identidades y los procesos simbólicos imbricados en los géneros para accionar en las estructuras sociales, por lo que el trabajo artístico visual no deja de ser un campo donde las condiciones laborales de las mujeres adquieren múltiples dimensiones, entendiendo así que género y trabajo no son conceptos antagónicos, más bien el uno como parte fundamental del otro.

En los últimos veinte años se ha sostenido que la participación de las mujeres ha aumentado progresivamente en el mundo laboral, sin embargo, sigue existiendo una brecha de género en las tareas reproductivas. Estas mismas prácticas son las que se sostienen en otros ámbitos como el campo del arte y la cultura, ya que no distan de las promesas ligadas a la flexibilidad, libertad y autorrealización creativa (Pinochet & Muñoz, 2022). En este sentido, en nombre de la libertad creativa se siguen aceptando condiciones laborales precarias, con un doble reto respecto al género, sumando a la asimetría histórica entre capital y trabajo desplegada en los espacios sociales de estas ocupaciones. Además, según Jaramillo (2022), aunque se ha investigado ampliamente la precarización laboral y la desigualdad en el ámbito cultural, hay poca información sobre la experiencia de los productores culturales en relación con el trabajo precario, teniendo en cuenta el género y el origen social como factores que influyen en su forma de enfrentarlo.

Es por lo que el presente trabajo se estructura en cuatro apartados: en el primero se pretende dar cuenta de las desigualdades de género históricas y sociales en el trabajo de las mujeres artistas, acompañados de una parte estadística que brinda un panorama de dichas desigualdades; el segundo apartado analiza las características del trabajo artístico, bajo un enfoque sociológico del trabajo no clásico; el tercer apartado versa

¹ Entendiendo el concepto de campo desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, como el conjunto de relaciones de fuerza entre agentes e instituciones las cuales se encuentran en constante lucha de poderes, constando de productores, consumidores y distribuidores (Sánchez, 2007).

sobre el contexto de precarización laboral artística de estas mujeres en México, acompañado con la revisión de algunos trabajos de investigación que ilustran las maneras en las que se ha realizado el abordaje teórico para estudiar este fenómeno; por último, en las reflexiones finales, se rescata la importancia del uso del enfoque ampliado de trabajo para una mayor proximidad a las condiciones laborales de las artistas visuales y hacer frente a los desafíos.

Desigualdades en el trabajo y desarrollo profesional de las mujeres artistas visuales

Durante mediados del siglo XX en México, el número de mujeres que se integraban a las filas de las escuelas de arte aumentó de forma gradual, mujeres como Frida Kahlo, Olga Costa, María Izquierdo, Celia Calderón y Lilia Carrillo se desarrollaban en el campo de la pintura, en conjunto con otras artistas europeas que traían una idea diferente de hacer arte como Leonora Carrington, Remedios Varo, entre otras, todas ellas perteneciendo a la Joven Escuela de Pintura Mexicana (Eder, 1982: 254), hasta ese momento estas mujeres eran un grupo selecto. Según Lomelí (2012), en ese contexto, algunos artistas comenzaron a desempeñar cargos de gobierno que reflejaban una participación activa en la política, misma que estaba cercana a los principios revolucionarios, consolidando la organización del gremio artístico mexicano.

Sin embargo, la década de los setenta en México representó la presencia de las mujeres en el arte visual, la cual impregnó el campo cultural de la época; se trataba del rescate de la historia de las mujeres en el arte y la deuda histórica hegemónica del arte patriarcal. Según Barbosa (2008), la crítica feminista ha insistido en la necesidad de cuestionar la historia tradicional del arte para así recobrar la memoria de las mujeres, haciendo una historia plural que parta de una política de inclusión, denunciando las diferencias en el proceso de creación de mujeres artistas en las fases de producción, distribución y consumo.

La creación artística, como otras tantas ocupaciones que provienen de la cultura, se consideran “profesiones feminizadas”, sin embargo, la realidad es distinta detrás de este proceso creativo visto desde una perspectiva laboral y de género, ya que las desigualdades en este terreno no sólo son visibles en los criterios expositivos en galerías y ferias, sino que trasciende de manera transversal la vida profesional de las mujeres artistas visuales.

Las desigualdades de género en el ámbito laboral se han abordado desde distintos enfoques teóricos, principalmente la visión de Silvia Federici ha servido para enriquecer estas nuevas miradas y así dar luz a las complejas dinámicas laborales que perpetúan las brechas de género en la vida profesional de las mujeres en el ámbito de las artes visuales. La ausencia de reconocimiento aunada a una doble jornada de trabajo que recae en el trabajo de cuidado no remunerado se asume en la vida de las mujeres artistas como parte de un mandato de rol de género socialmente asignado.

La noción de “cercamiento” es un concepto que permite visibilizar las maneras en las que el arte y trabajo creativo de las mujeres han sido cercados por estructuras patriarcales dominantes con dinámicas capitalistas, llevando a explotar y desvalorizar el trabajo creativo de estas mujeres, haciendo que sus trayectorias profesionales sean distintas a las de sus compañeros varones artistas (Federici, 1975). En este mismo sentido, Judith Butler plantea el concepto de precariedad asociado a un estado de vulnerabilidad en un sentido político, el cual tiene implicaciones en grupos sociales muy específicos con una fuerte carencia de redes de apoyo social y económico; generando daño, exclusión y rechazo (Molina, 2018).

De igual manera, la división sexual del trabajo permitió que no sólo se comprendiera el trabajo en términos de clase social sino también en funciones biológicas y reproductivas, basadas en el sexo, edad y fuerza física; aunados a los roles y estereotipos de género; volteando la mirada a la importancia de lo femenino en el mundo doméstico, en el que doble jornada es parte de la cotidianidad que las mujeres cargan a costas

por mandato social; pensando lo productivo para los hombres y lo reproductivo a las mujeres (Hernández, 2006). La perspectiva feminista aporta un posicionamiento crítico y político de la narrativa de la obra, además del accionar en colectivo de las mujeres artistas.

Según Eli Bartra (2003), para comprender la relación entre las mujeres y el arte es importante reconocer como puente a la ideología, se han realizado estudios sobre el trabajo de las mujeres en el campo del arte, en los que destacan al menos dos perspectivas: la primera se refiere al rescate, en el sentido de que las mujeres han tenido producción artística importante, sin embargo, han sido relegadas de la historia del arte, por tanto, es preciso reconocer su papel; la segunda perspectiva se refiere a la división del trabajo, que sostiene que si algunos varones con determinadas características pudieron legitimarse en el mundo del arte es porque su mundo es de producción y no la reproducción, que pertenece a las mujeres.

Con relación a la perspectiva laboral en el campo del arte, cabe destacar que también se hace frente a obstáculos, barreras y frenos que encuentran las mujeres durante su desarrollo profesional, lo anterior queda englobado en el concepto de “techo de cristal”, el cual según Ramos (2020), se emplea para hacer referencia a todos los obstáculos invisibles que impiden a las mujeres ascender a puestos de mayor responsabilidad en instituciones culturales. Es preciso destacar, que no es el único campo en el que sucede, ya que se presenta en todos los ámbitos de poder. Por ejemplo, las empresas, la universidad, la política, entre otras. Es por eso por lo que muy pocas mujeres pueden superar esta barrera salarial y el resultado es un estancamiento.

Asimismo, Anello (2021), señala que los factores que truncan a las mujeres para acceder a cargos de responsabilidad tiene que ver con los *gatekeepers* o guardianes de la puerta, los cuales se encargan de crear narrativas y construir lógicas en las que se organizan, jerarquizan e interpretan los campos artísticos, por lo que ellos son quienes establecen el canon para la creación de los cursos de acción de los creadores e instituciones, de ellos deriva la calidad, la experiencia e incluso su influencia para legitimar precios.

Los enfoques mencionados permiten comprender la experiencia laboral de las mujeres en el arte, sobre todo para explicar las complejas dinámicas de poder, género y legitimación en el espacio de trabajo. Así, proporcionan herramientas conceptuales y marcos para ir más allá de la manera formal y tácita de desigualdad de género en las políticas públicas contemporáneas. Estos enfoques visibilizan las desigualdades laborales simbólicas que muchas veces pasan desapercibidas, dejando de lado a las mujeres en el desarrollo profesional, lo cual permite conocer las narrativas subyacentes a un fenómeno social que toca muchos espacios laborales.

De igual manera, es importante puntualizar que las perspectivas antes mencionadas tienen un enfoque que da relevancia a los agentes estructurales de las relaciones laborales, principalmente porque están planteadas en términos de mercados de trabajo. El presente trabajo pretende incluir una perspectiva ampliada que contemple a las trabajadoras del arte visual por cuenta propia, las autoempleadas, las artistas *freelance*, que incluya un concepto como el de la construcción social de la ocupación que amplie la perspectiva conceptual al incorporar a los servicios y trabajos no clásicos, así como las relaciones e interacciones en el proceso de trabajo (Feregrino, 2018). En este tipo de trabajos también se desarrolla un control sobre el proceso de trabajo, la construcción de identidad y acción colectiva como formas de resistencia a las agencias mediadas por estructuras políticas y culturales.

¿Qué dicen los datos estadísticos en México?

Cabe destacar que, además de las características señaladas, las artistas visuales enfrentan barreras para ingresar al mercado del arte y, una vez que lo hacen, tienen menos oportunidades de exhibir y vender su trabajo que sus contrapartes varones. Por tanto, en contextos extraordinarios como ha sido la contingencia

sanitaria derivada de la pandemia de COVID-19, orilló a muchas mujeres ya de por sí precarizadas a buscar otras opciones para mantener su economía: en trabajos de medio tiempo, por cuenta propia, sin condiciones laborales favorables. Lo anterior, aunado a las tareas de cuidado a familiares enfermos en casa y labores del hogar, sometió a crisis económica a muchas trabajadoras.

Según las cifras actualizadas al segundo trimestre de 2021 de la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo, STPS-INEGI, el área del diseño tiene la mayor proporción de mujeres, con casi 86%, sin embargo, debe tenerse en cuenta ya que casi la mitad se dedica al arte, 36,3% pertenece al grupo de edad reproductiva, entre 25 a 34 años. (Juárez & Vázquez, 2022). Es decir, se refiere al rango de edad en donde algunas mujeres optan por la maternidad ya sea deseada o mandato cultural de género, sin embargo, su profesión se ve trastocada por la decisión de maternar, muchas veces sin el apoyo de su círculo más cercano provocando así doble jornada laboral, por un lado, el trabajo doméstico y de cuidados es invisibilizado e infravalorado (Federici, 2013) y, por el otro lado, se precariza por artista visual.

Según el Informe del Registro Nacional de Espacios, Prácticas y Agentes Culturales (2019), el cual nace con la necesidad de contar con información pública y actualizada sobre la situación cultural del país, 43.62% de las mujeres de la muestra se dedican a las artes plásticas y visuales, a diferencia de los hombres con 56.38%; existe una importante presencia masculina a diferencia de la literatura o la práctica artesanal en donde las mujeres juegan un papel predominante, ya que estas disciplinas podrían estar relacionadas con los roles de género tradicionalmente atribuidos a las mujeres.

De la misma forma, se encuentra que respecto a la existencia de una brecha salarial entre hombres y mujeres artistas visuales es de 9.66% (3 o más salarios mínimos) respecto a las mujeres con 7.36%. En cuanto a los espacios de trabajo, más mujeres presentan su trabajo artístico en espacios privados, 60.91%, a diferencia del 30.09% de hombres presentando su trabajo en los mismos espacios. Por ejemplo, 53.79% de los hombres tiene acceso a presentar su trabajo en exposiciones, en comparación con 46.2% de mujeres que logra hacerlo.

Otro factor que contribuye a la desigualdad de género en el mercado del arte mexicano es la falta de apoyo gubernamental y de financiamiento para las artistas visuales. Según el MUMA (Museo de Mujeres), de las 19,500 mujeres dedicadas de lleno al arte y al espectáculo, 17,000 perciben menos de un salario mínimo, aun cuando las mujeres tienen una mayor preparación que los hombres y las jornadas son un poco más largas (Aseveraciones y estadísticas en torno al tema de la mujer/arte-Museo de Mujeres, s. f.). Además, que el financiamiento público para las artes en México es predominantemente para proyectos liderados por hombres.

Según Flores *et al.* (2020), en *El estudio de opinión para conocer el impacto del COVID-19 en las personas que trabajan en el sector de la cultura*, se realizó una encuesta a 4,168 personas de todos los estados de la república. Se encontró que al preguntarles a artistas sobre el tipo de trabajadores que se consideran —independiente (*freelancer*), asalariado *freelancer*, asalariado o no desea responder—, la mayoría de los que eligieron ser asalariados con actividad *freelancer* fueron los varones, 24.1% respecto a las mujeres con 22.7%. En este mismo estudio se encontró que las instituciones gubernamentales emplean menos a jóvenes de 24 años (15.4%) y a más hombres que mujeres. En cuanto a las empresas creativas (29.1%) y otros tipos de empresas (11.4%), emplean a más hombres que mujeres, mientras que estas son un poco más en el rubro de desarrollo de actividades sin remuneración (14.5%).

La falta de apoyo para los artistas visuales limita su capacidad para desarrollar y exhibir el trabajo de artistas visuales y específicamente de las mujeres, lo que perpetúa la desigualdad de posicionamiento en el mercado del arte en México, así que las artistas visuales enfrentan diversas barreras y desigualdades en su trabajo, incluida la baja representación en las galerías de arte, salarios desiguales, falta de reconocimiento y aprecio por su trabajo, y acceso limitado a recursos y apoyo para el desarrollo profesional.

Sin duda, no deja de ser importante el hecho de la mayoría de artistas mujeres profesionales puedan provenir de clases media y alta, otras solteras, sin pareja ni hijos; que estas sean las que logren traspasar las barreras profesionales (Bartra, 2003). Otras tantas, se vinculan a la imagen exitosa de su esposo, padre o amante y logrando representación en el campo del arte (Barbosa, 2008). Existe incompatibilidad en cuanto a la crianza y el quehacer artístico, ya que se pueden perder oportunidades como la obtención de becas para creadores jóvenes que rondan en los 25 y 30 años, lo cual se asocia con la cúspide de la vida reproductiva en las mujeres.

Por consiguiente, según Guadarrama (2018), los datos duros tienen un significado más profundo que una mera interpretación cuantitativa, no sólo se trata de porcentajes que nos den una aproximación de la realidad social de las mujeres, sino conocer el porqué de estas circunstancias, es decir, por qué estas mujeres han decidido mantener sus propios deseos y necesidades de realización por encima de las tareas asignadas a su rol familiar determinado socialmente. Para ello, es fundamental conocer las dimensiones y características de su rol de mujeres, en la esfera del trabajo artístico, de su producción, de las relaciones de trabajo, de los espacios, en síntesis, cómo se construye la ocupación artística visual de las mujeres.

Según Arango (2010), las investigaciones recientes de género muestran que es fundamental en los estudios del trabajo dar cuenta de los trabajos de cuidado o las profesiones en las que el eje fundamental son las mujeres, sin embargo, resulta insuficiente para explicar la diversidad de dimensiones y experiencias que emanan de estas ocupaciones, en donde intervienen otras categorías de análisis como la clase social, orientación sexual, racialización y otras categorías importantes para tener un análisis más profundo de las ocupaciones y contextos laborales contemporáneos.

Conceptos como techo de cristal, brecha salarial y división sexual del trabajo y *gatekeepers*, hacen referencia a un espacio de trabajo, una relación de trabajo capitalista asalariada, es por eso que según Arango (2010), una de las críticas más relevantes al concepto tradicional de trabajo surge del feminismo, que señala la naturaleza androcéntrica de las categorías de trabajo y trabajador, revelando cómo una experiencia masculina específica se convirtió en la norma universal, ignorando y ocultando otras formas de trabajo, tanto de las mujeres como de otros grupos sociales.

Sin embargo, como se mencionó, la mayor parte de las mujeres artistas visuales presentan su trabajo artístico en espacios privados (60.91% frente a 39.09%), por lo que hay que analizar los factores que llevan a las mujeres a permanecer en este tipo de espacios. Podría relacionarse a la falta de infraestructura, falta de tiempo para trasladarse o incapacidad para hacerlo debido a realizar otras tareas domésticas (*Informe del Registro Nacional de Espacios, Prácticas y Agentes Culturales*, 2019), cabría preguntarnos: ¿Dónde quedan las trabajadoras de las artes visuales por cuenta propia? Se hace necesario un concepto que abarque estas dimensiones, como lo hace el trabajo no clásico.

De mujeres artistas visuales a trabajadoras no clásicas

La sociología del trabajo ha tenido diversos momentos clave en su trayectoria. No obstante, su enfoque se ha centrado en lo industrial, asalariado y patriarcal además de considerar al mercado de trabajo como el lugar de intercambio entre la oferta y demanda laboral. Según De la Garza y Hernández (2021), esta concepción clásica del trabajo deja fuera al trabajo por cuenta propia, al autoempleo, el trabajador no remunerado, el trabajo de ama de casa, entre otros. Entre los grandes desafíos de la sociología del trabajo, se encuentra dirigir su atención hacia la diversidad de las nuevas relaciones laborales contemporáneas, explorando las subjetividades y el intercambio de símbolos involucrados en ellas, así como identificar a los actores que desempeñan un papel en dichos contextos.

Existen ciertas peculiaridades en la producción de las artes visuales, ya que contrastan con la dinámica del sector industrial. En este sentido, De la Garza (2017) propone un concepto ampliado de trabajo, el trabajo no clásico, en el que se integran el trabajo inmaterial, la producción simbólica, las interacciones con los clientes durante la producción, el intercambio simbólico, el espacio y tiempo el trabajo, así como el surgimiento de la identidad laboral. En cuanto a la sociología del trabajo, es fundamental comprender cómo se estructura la ocupación de los artistas visuales; sin dejar de lado que en la producción se elaboran productos adaptados a las necesidades humanas, mientras que en el campo específico del arte son simbólicos, imaginativos, estéticos, espirituales, liberadores; junto a las dinámicas de género presentadas.

Las artes visuales se caracterizan por ser una producción de técnicas y expresiones artísticas que apelan a lo visual. Suele tener una atención especial en los fenómenos visuales que están ocurriendo hoy, en el uso oficial, afectivo y político-ideológico de las imágenes y en las prácticas culturales que emergen del uso de estos medios y técnicas. Según el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile (2012), se entiende por artes visuales aquellas que su producción artística es relativa a la creación de obras que se aprecian por la vista, por ejemplo, la pintura, fotografía, cine, video arte, algunos tipos de performance entre otras. Se caracterizan por centrar su trabajo en la producción de imágenes, estas pueden ser materiales e inmateriales, en donde se requiere de lo sensorial para su interpretación.

En este sentido, las artistas son creadoras de lo simbólico, apelan a los estímulos sensoriales de lo visual, su trabajo consiste en el intercambio simbólico con sus públicos o clientes. Cabe señalar que, en la producción artística visual existe una cadena de valores en las que se relacionan e integran relaciones productivas, laborales, simbólicas y de poder:

Para llevar a cabo un concierto de obra sinfónica, alguien tuvo que producir los instrumentos, estudiar música, hacer publicidad del evento, rentar o prestar el espacio y, por tanto, ha sido necesario construir un público para consumir ese bien y así también para artes plásticas, arte dramático y las artes literarias (Becker, 2008: 21).

Es por eso que la generación de símbolos, aunada a la importancia que tiene el cliente durante el proceso de generación del trabajo, posibilita un entendimiento de la relación laboral diferente a la idea clásica. Los bienes simbólicos pueden ser objetivados o subjetivados.² Por eso, en este último caso, es imposible hablar de producción inmaterial, porque la materia no es solo es el producto físico, sino también lo creado por una persona que se materializa a sí misma, existiendo como producto final independientemente de su conciencia y voluntad (De la Garza, 2011).

Las mujeres artistas visuales, eje medular del trabajo, son productoras de símbolos que generan significados, sus obras se interpretan en códigos morales, emotivos, cognitivos y estéticos (De la Garza, 2007), incluso estas producciones no se salvan de las directrices hegemónicas sociales patriarcales; vendidas a un público que comparte los mismos códigos culturales para decodificarse. Es decir, los símbolos que crean las artistas corresponden a símbolos socialmente aceptados y contruidos colectivamente, ya que el público le atribuye significados emocionales, cognitivos y estéticos. Por ejemplo, los artistas consagrados varones comparten códigos culturales que no solo contribuyen a interpretar la obra, sino que reproducen una ideología dominante que también los legitima.

Las dinámicas de los trabajos no clásicos repercuten en la dinámica laboral como en la manera en la que se realiza la construcción social de la ocupación, dando importancia y énfasis a la subjetividad de

² Desde la mirada del trabajo no clásico, se entiende que el trabajo tiene dos caras, la objetiva y la subjetiva con un producto objetivado. Sin embargo, la producción inmaterial la objetivación se da inmediatamente en el otro sujeto, cliente o público (De la Garza, 2010).

quienes intervienen, por lo que los públicos son relevantes en tanto que participan activamente en la producción de la obra de arte (De la Garza, 2011), puede ser durante y después de la producción más allá de una relación comercial o mercantil, pues depende de los medios de distribución de la obra de arte, ya que puede ser una obra bajo pedido, expuesta en un museo o incluso creada *in situ* a manera de performance y en un solo momento se da la producción y consumo de la obra.

A partir de lo anterior, es fundamental reconocer a los agentes que se encuentran alrededor de las mujeres artistas visuales, pueden ser, el público, otros compañeros artistas, las instituciones e incluso si se lleva a cabo fuera de un espacio institucional como la calle, surgen otros agentes desde policías hasta el gobierno, estas relaciones añaden valor a la producción de la obra de arte pues estos agentes también interactúan en el proceso de producción (Feregrino, 2018). En estas relaciones, la posición de la artista como productora de símbolos y como mujer, se ve trastocada y constreñida.

Los públicos juegan un papel importante en la cadena triádica formada por la producción cultural, distribución y consumo, los clientes o públicos, algunos muestran lealtad con los artistas al presentarse con mayor cotidianidad ante el producto cultural de su elección (Téllez, s. f.). Asimismo, no sólo son los públicos los únicos clientes de las artistas visuales, ya que la obra de arte es una mercancía en el mercado del arte y cada eslabón en la cadena de valor aporta un valor agregado particular a la obra. Se identifican tres eslabones en la cadena: la artista misma, los curadores de los museos y, finalmente, la galería (Torrelles, 2016). Los actores que intervienen muchas veces son quienes ponen las reglas para la mujer artista.

A diferencia del trabajo clásico en el que los espacios de trabajo son fijos y cerrados, con las y los artistas visuales, los espacios de trabajo juegan un papel importante cuando se habla de trabajo no clásico, ya que pueden ser espacios fijos y cerrados, como museos, galerías, escuelas, instituciones educativas y casas de subastas con artistas asalariados o no asalariados, sin embargo, las artistas muchas veces se mueven en espacios cerrados, ya que la calle puede usarse como en la dimensión de los espacios abiertos fijos en el caso performativo o venta de algún trabajo material.

El trabajo estético y emocional presenta una interacción importante entre sus públicos y espectadores, que decodifican la obra desde las experiencias estéticas, en este sentido es un bien inmaterial porque se produce y consume en el mismo acto, a diferencia de otras veces que adquiere la cualidad de bien material, pues se realiza una obra física, como un cuadro, grabado o fotografía, el cual se pide por encargo con el cliente mediante el mecenazgo o el trato directo con el mismo. Por tanto, la interacción y el control no se limitan a sus clientes, ya que en el proceso productivo también intervienen diversos agentes, aunque inicialmente no estuvieron previstos (De la Garza & Hernández, 2021).

Cabe destacar que el trabajo no clásico, también considera la dimensión estética, de la cual el componente estético de la obra no siempre aparece como una experiencia física que involucra los sentidos, al menos no directamente, ya que el plano estético puede existir como resultado de la imaginación. Por ello, afirmamos que abre un amplio campo de observación, considerando el componente estético como una dimensión relevante de la sociedad (De la Garza & Hernández, 2021).

Según Karina Mauro (2020), el arte es considerado un trabajo no clásico porque presenta características únicas que lo diferencian de otros tipos de trabajo. En el trabajo artístico y cultural, lo adquirido en la formación o la experiencia previa se pondera siempre con la situación concreta, dejando un gran margen a la improvisación. El mercado de trabajo artístico se halla muy influenciado por cualidades distintivas y no estrictamente reproducibles de los trabajadores. Estos aspectos, sumados a la aleatoriedad de la demanda, dificultan toda regulación y cualquier otro tipo de intervención de instancias externas al hecho artístico.

El artista realiza un trabajo en cuanto lleva a cabo una actividad para producir bienes materiales y simbólicos, bajo un determinado sistema de intercambio. González (2016) propone lo siguiente:

- Es un mecanismo parte de un proceso formativo, donde las trayectorias laborales incrementan el valor del propio que hacer.
- Una actividad pública que facilita el reconocimiento social de los sujetos.
- Un espacio de generación de relaciones sociales, vinculados a procesos de sociabilidad en un marco de producción y activación de vínculos cotidianos.
- Un espacio de integración social (2016).

El concepto de trabajo no clásico es relevante porque permite ampliar la comprensión del mundo laboral más allá de los límites del trabajo asalariado y la producción de bienes materiales. Al considerar el trabajo emocional, estético, cognitivo, moral y subjetivo, se reconoce la relevancia de la subjetividad y la interacción entre empleado y cliente en la economía actual. El uso de este enfoque conceptual posibilita el análisis de las nuevas formas de control laboral y las implicaciones políticas y sociales de estas modalidades de trabajo pues resulta pertinente ya que permite una comprensión más amplia y profunda del panorama laboral contemporáneo.

La legitimación de un artista varón tiene una hipotética relación en las formas en las que lo construye como artistas el colectivo para consagrarlo, pero también cómo el artista se identifica a sí mismo a través de configurar y crear subjetividades, dando vida a nuevas formas de interacción de identidades y organización. En este sentido, la construcción social de la ocupación de las mujeres artistas visuales desde los trabajos no clásicos da cuenta de las luchas de poder que enfrenta para legitimar su producción simbólica presentan otras dificultades y obstáculos además de las propias de su profesión.

En este sentido, los y las artistas visuales se encuentran inmersas en la dimensión de la precariedad laboral con las características propias de su producción simbólica y las relaciones laborales que de esta emanan los trabajos no clásicos, aunado a los estereotipos y roles de género que son asignados socialmente. Esto impacta tanto en la relación laboral como en la manera en la se realiza la construcción social de la ocupación, dando importancia y énfasis a la subjetividad de quienes intervienen (Garza Toledo, 2011). Según Arango (2010), se ha reconocido que varias décadas después de las primeras críticas feministas a esta categoría, la sociología del trabajo está cada vez más consciente de la necesidad de reinterpretar el trabajo para abarcar dimensiones culturales y subjetivas. Esto implica considerar aspectos como el trabajo inmaterial y emocional, así como redefinir los actores involucrados en el proceso.

Por esta razón, es fundamental que se conozca la manera en la que se construye socialmente la ocupación de las mujeres artistas visuales, con una perspectiva ampliada del trabajo que permita comprender las regulaciones, procesos productivos, las relaciones e interacciones y control en el proceso de trabajo, las identidades que convergen y la acción colectiva como formas de resistencia de los actores, ubicados en un espacio social de estructuras políticas y culturales (Feregrino, 2018). Asimismo, en la línea de lo estructural se debe incluir, el análisis de las instituciones y agentes externos para comprender las elecciones de mujeres artistas para elegir un empleo, considerando que esta elección no es racional, ya que está impregnada de creencias, valores, redes de apoyo en colectivo, y otras construcciones subjetivas como la identidad.

Identidad y acción colectiva de las mujeres artistas visuales

En la actualidad, las identidades modernas están siendo descentradas, dislocadas y fragmentadas, lo que plantea nuevos desafíos a la hora de explicar la construcción de la identidad y la acción colectiva entre trabajadores en relaciones no claras de asalariamiento. Según George H. Mead (1991), la identidad se forma de la interacción con el yo y la sociedad generando un puente entre el interior y el exterior, entre el mundo personal y el público. La identidad une al sujeto y a la estructura, un sujeto fragmentado se construye con

identidades formadas y transformadas constantemente. Además, la identidad cambia según cómo se interpela o representa al sujeto, y la identificación no es automática, sino que se puede ganar o perder (Hall *et al.*, 2013).

Según Guadarrama (2018), la construcción de identidades profesionales no se limita sólo a la formación de saberes y su transmisión, sino a diferencias de género, calificación, clase, etnia y muchos otros aspectos de la vida laboral y profesional de las artistas. Estas características no las comparten hombres y mujeres, junto a los cambios tecnológicos, la disminución del trabajo industrial y el crecimiento de los servicios afectan a las profesiones artísticas y a las posibilidades de acción colectiva de estas.

En el mundo de la constitución de identidades y movimientos sociales, no sólo influye el mundo del trabajo, sino también en otros espacios sociales. La conformación de sujetos colectivos no depende únicamente de la constitución de una identidad, sino también porque entre estructura y acción social media la subjetividad. La identidad no se da en abstracto, sino más bien con respecto a determinado problema o espacio de relaciones sociales. Es por eso que un mismo individuo puede compartir identidades colectivas con diferentes sujetos y accionar colectivamente en diversos espacios (De la Garza, 2009). Las mujeres artistas comparten muchas identidades al mismo tiempo, algunas son madres, esposas, trabajadoras del arte e incluso incursionan en otros ámbitos laborales simultáneamente.

La identidad es vista como un proceso de configuración de códigos de identificación, es decir, “una identidad para nosotros”, la cual puede relacionarse con el trabajo, la organización o con el colectivo. Puede haber una acción colectiva que parta de procesos identitarios para proteger a la profesión, como ocurre con los artistas. Para entender la configuración identitaria de las artistas visuales, es importante conocer los contextos en los que se unen a un grupo profesional y los significados que le otorgan a este proceso, matizado por sus experiencias (Guadarrama, 2019).

Para Butler (1990), la identidad no es algo inherente o preexistente, sino que deriva de actos repetitivos y performativos, nos convertimos en lo que somos mediante acciones y comportamientos que constantemente realizamos, eso implica la posibilidad de construirse a pesar de los estreñimientos estructurales y sociales, como la posibilidad de habitar la identidad de mujer en el rol socialmente determinado y de trabajadora del arte, ambos tienen implicaciones que obstaculizan el desarrollo de las sujetas en cuestión.

En este mismo sentido, Bourdieu (1979), argumenta que los procesos de identidad son producto de relaciones complejas entre el individuo y su entorno social, el cual se encuentra en constante construcción. Asimismo, se encuentran determinados por el espacio social en el que se desenvuelven, principalmente por las estructuras de poder y dominación. Específicamente, en el caso de la dominación masculina (Bourdieu, 1998), entendida como las estructuras de poder arraigadas entre los géneros, las cuales se transmiten en el tiempo y se manifiestan a través de diversas instituciones, prácticas y discursos, siendo parte de *habitus* de las mujeres.

La identidad, la vocación y el género no están desvinculadas de los procesos de precarización laboral en el campo artístico, pues la construcción de identidad y vocación artística pueden ser un factor determinante en la precarización laboral de las artistas visuales. En nombre de la vocación se justifica la precarización laboral, los artistas pueden sentirse obligados a trabajar sin remuneración o aceptar condiciones laborales desfavorables en aras de seguir su vocación artística (McRobbie, 2016). Esta construcción social de la ocupación artística se suma a la perspectiva de género en la que las artistas aceptan condiciones laborales desfavorables en nombre de su “vocación” artística y sus trayectorias de vida femeninas, lo que puede conducir a empeorar sus condiciones laborales.

Las artistas visuales a menudo se enfrentan a una tensión entre sus identidades y la necesidad de vivir de su arte. Como señala Haedicke (2013), las y los artistas pueden sentirse obligados a producir arte que sea comercialmente viable o que responda a las necesidades del mercado, lo que puede entrar en conflicto con su propia identidad artística y su sentido de vocación. El estereotipo de genio creador, junto a su carente identificación como sujeto trabajador, produce el desconocimiento de derechos laborales y las regulaciones que favorecen a los empresarios o contratistas y desfavorecen a los trabajadores, están en tensión constante, ejercida en un espacio de poder, control y élite fuera y dentro del sector artístico.

Sin embargo, en la construcción de estas identidades con características específicas, gesta la posibilidad de una acción colectiva resiliente como es la posibilidad de construir redes de creación. Algunas mujeres han decidido trabajar en colectivo para hacer frente al discurso individualizante de la flexibilización laboral, el cual perpetúa sus condiciones precarias. En este sentido, destacan los colectivos feministas (Barbosa, 2008), los cuales tienen un impacto también en la narrativa de sus obras tratando temas como: el incesto, la violación, el aborto y la situación en general de las mujeres en el contexto social actual.

Es de reconocer que el trabajo de las artistas feministas como Mónica Mayer y Maris Bustamante en *Polvo de gallina negra*³ visibilizaron desde la década de los setenta, las condiciones laborales de las artistas mujeres mexicanas, construyendo espacios donde converge el arte, trabajo colectivo, género y una postura crítica, movilizand o otras formas y espacios de reivindicación del arte (Camacho, 2018). De igual modo, Eli Bartra (2003: 66) argumenta que el arte feminista es el que representa una lucha, un acto contestatario contra la condición subalterna de las mujeres, con un contenido político muy específico. La acción colectiva de las mujeres artistas visuales en México deja una impronta de las dimensiones que adquiere el concepto de trabajo en el campo del arte y las mujeres.

Las artistas visuales en el contexto de precarización y flexibilidad laboral

La precariedad laboral es un proceso ya de por sí complejo y multidimensional que afecta la calidad de vida de los sujetos, al exponerlos a condiciones vulnerables en lo personal y lo profesional. Se trata de un fenómeno que afecta a diversos sectores sociales en todo el mundo. La privatización de empresas estatales y la flexibilización de las leyes laborales han llevado a una fragmentación y diversificación del mercado de trabajo. Esto ha tenido un impacto negativo en los derechos de los trabajadores, aumentando las desigualdades y generando inestabilidad laboral, salarios bajos y falta de protección social. Como resultado, los colectivos y sindicatos se ven debilitados en sus procesos de negociación.

El concepto de precarización laboral puede ser definido de diversas maneras, según Boffi (2015), abarca una variedad de usos que se suelen asociar a diferentes dimensiones: temporal, organizativa, económica y social en términos de relaciones laborales. Estas dimensiones presentan una distribución desigual que tiene un impacto en la contratación, los salarios insuficientes y la falta de protección social. Según Martínez-Licerio *et al.* (2019), es importante comprender los desequilibrios en el mercado laboral para entender su transformación y las nuevas relaciones de producción, lo cual está relacionado con el concepto de flexibilidad.

Según el estudio realizado por Jaramillo (2022), *Precariedad laboral en el sector cultural: consecuencias en las vidas personales de las y los jóvenes artistas de la Ciudad de México*, en el que se realizaron 28 entrevistas cualitativas a artistas de entre 24 y 41 años entre septiembre del 2020 y febrero del 2021; muestra que las trayectorias laborales de artistas visuales y escénicos son de carácter precario e incierto, debido sobre todo a la presencia de la multiactividad⁴ para hacer frente a las mínimas prestaciones laborales y los

³ El primer colectivo de arte feminista en México (Barbosa, 2008).

⁴ La multiactividad es una estrategia que muchos artistas de distintas disciplinas llevan a cabo, ya que es una manera de hacer frente

bajos ingresos están presentes en estos trabajos, en este sentido, se vulneran sus trayectorias profesionales y vidas personales.

En este mismo estudio, se encontró que las mujeres artistas de origen social medio han tomado la decisión de no tener hijos o postergar ese momento, en tanto por sus creencias personales, pero también por sus dificultades económicas, la incertidumbre laboral. Mostrar rudeza frente a sus colegas varones, forma parte de los mecanismos para adaptarse a una ocupación en la que existen luchas de poder (Jaramillo, 2022: 266).

La participación de las mujeres artistas visuales en la escena cultural de México es cada vez mayor, sin embargo, sigue siendo un desafío ante las desigualdades en oportunidades laborales. Uno de los obstáculos más evidentes es la falta de representación equitativa en las exposiciones y eventos artísticos, como se ha presentado anteriormente en la parte estadística; las mujeres han tenido poca participación en las exposiciones. Si bien es cierto que los artistas practican el autoempleo, las actividades *freelance* y forman colectivos para contrarrestar la precarización y la desigualdad de oportunidades.

Asimismo, el contexto de precarización para las artistas asalariadas en instituciones culturales juega un papel importante en aumentar las brechas de género en el campo del arte, ya que las galerías, museos y tiendas de arte, tienen una preferencia artística masculina (Pérez-Zúñiga, 2020). Es decir, se siguen legitimando lógicas patriarcales dentro del mundo del trabajo de la producción artística y cultural, además de que se agudizan cuando el contexto extrema las condiciones económicas del capital, como el caso de América Latina y el discurso neoliberal que invisibiliza la protección a los trabajadores, desdibujando la representación sindical y colectiva, a causa de la influencia de dinámicas organizacionales con empresas transnacionales.

La situación de las mujeres en el campo del arte, incorporado a las luchas de poder que se desarrollan en este, demuestran que su posicionamiento en los espacios de creación artística sigue obstaculizado por dinámicas patriarcales, muy a pesar de que poco a poco se han dejado de estereotipar algunas ocupaciones que corresponden al cuidado y se asociaban únicamente a las mujeres; sigue existiendo una clara división sexual del trabajo que tiene como característica fundamental, justificar la explotación y opresión de las mujeres y sus cuerpos (Federici, 2016).

En América Latina, las mujeres artistas visuales han enfrentado desafíos en el ámbito laboral debido a las desigualdades de género y la falta de oportunidades laborales. Por lo anterior, es importante voltear la mirada y preguntarnos por qué en el campo del arte, aparentemente inclusivo, diverso y creativo, las artistas visuales mujeres comparten las mismas condiciones laborales precarias que sus compañeros varones en otros ámbitos laborales, pero se extreman en las primeras dadas sus trayectorias profesionales. Es importante no sólo conocer las condiciones de trabajo de las mujeres artistas visuales, sino identificar qué dimensiones que construyen a la ocupación artística, considerando su relevancia en las estructuras sociales en las que se desarrollan profesional y laboralmente.

Hay algunos trabajos de investigación cualitativos que ilustran cómo el discurso de la flexibilidad en América Latina acaba precarizando a las mujeres artistas, como: la investigación realizada por Muñoz Retamal (2019), titulada *Obreras del tiempo: Conciliación del tiempo productivo, reproductivo y de ocio en madres artistas en el escenario de la flexibilidad laboral*, que pretende indagar en los modos de experimentación y precariedad laboral del campo artístico. De la cual se concluye que:

En el caso de las artistas visuales, el involucramiento entre trabajo productivo, reproductivo y de ocio es de mayor intensidad, porque, a diferencia de la danza, se trata de un trabajo más inmaterial y solitario, y que requiere de extensos periodos de tiempo de ocio para reflexionar y estimular la creatividad. Las actividades prácticas de las

a la falta de un empleo estable. Es decir, los artistas tienen más de una actividad en la que laboran intermitente, lo que produce incertidumbre en la temporalidad y condiciones de trabajo (Guadarrama, 2014).

artes visuales se circunscriben a espacios que tienen un uso y un valor personal (el taller, el hogar) y cuyo horario o tiempo de trabajo no depende de un acuerdo colectivo u organismo externo. [...] En efecto, mientras los contextos laborales sean más flexibles y menos regulados por agentes externos, mayor es el grado de imbricación entre los tiempos de las artistas y más demandante es el “trabajo de límites”, (2019: 158).

Para fines del presente trabajo, retomaremos la flexibilidad en términos de mercados de trabajo, la relación cuyo objetivo es dotar a las empresas de movilidad en las relaciones laborales. Según Fernández (2011), existe una flexibilidad interna, la cual se refiere a la flexibilidad salarial, horarios de trabajo, de contratación. Lo cual tiene efectos en negativos en la calidad de vida.

Restrepo (2014), argumenta que la privatización, la subcontratación, el uso del trabajo a domicilio, los contratos temporales y las formas atípicas han generado nuevas formas en las que se organiza el tiempo de trabajo, tratando de conciliar la vida personal y laboral. Sin embargo, la investigación que realizó Feregrino (2021) sobre *Flexibilización laboral, teletrabajo y COVID-19*, en donde se llevaron a cabo 18 entrevistas a personas que tenían las siguientes características: 1) egresadas de educación superior de la UNAM; 2) trabajadoras del sector cultural en la Ciudad de México o zona conurbada; 3) que estuvieran realizando teletrabajo durante el confinamiento, derivado de la pandemia. Todo ello dio como resultado que la mayoría de las personas entrevistadas, a pesar de contar con empleo, refieran inconformidad en temas relacionados con la subcontratación y el teletrabajo. La misma autora, sostiene que:

Es destacable que sus condiciones de trabajo se encuentran insertas en un vacío de regulación y en un escenario que los lleva a experimentarse como independientes o cuentapropistas. Cuando, en la práctica, constantemente realizan su actividad bajo condiciones de subordinación laboral. Bajo las órdenes de un patrón. Aunque la mayoría de las veces les cuesta identificarlo como tal debido a que llegan a estar insertos en múltiples procesos de subcontratación (2021: 384).

Cabe señalar que en nombre de la creatividad muchas artistas visuales terminan más precarizadas. Los colectivos son una manera en la que estos grupos generan resiliencia para hacer frente a estas adversidades. En palabras de Mónica Mayer (1980), todavía hay mucho que investigar sobre las mujeres artistas, se debe influir en la audiencia para generar conciencia sobre los problemas en los que se ignoran las cuestiones de género.

La pandemia extremó las condiciones de los artistas que ya de por sí eran precarias, es cierto que encontraron nuevas formas de dar difusión y distribución a sus trabajos artísticos, sin embargo, la pandemia puso en la mesa la fragilidad y la vulnerabilidad de un sector de la población que se encuentra poco protegido en un mercado laboral cada vez más exigente, aumentando así la incertidumbre de quienes son profesionales del arte.

Según Guadarrama (2008), los abordajes teóricos sobre cómo se construyen las identidades en lo laboral, nos permiten poner el acento en las contradicciones y rupturas que caracterizan a las trayectorias laborales femeninas; con un acento desde la visión ampliada de trabajo que nos ofrece el concepto del trabajo no clásico, por tanto, sugiere un abordaje desde la inmersión en el campo de lo cualitativo para conocer sus trayectorias de vida, los espacios, tiempos de trabajo productivo, intimidad familiar de las mujeres artistas y demás aspectos que puedan rescatarse en las narrativas.

Consideraciones finales

Se invita a reflexionar sobre la próxima generación de mujeres artistas, galeristas, comisarias, coleccionistas y gestoras, para profundizar en sus condiciones laborales, sus procesos de legitimación y el reconocimiento en los espacios culturales, conociendo las dinámicas y dimensiones de un trabajo empañado con el estigma de que en nombre de la creatividad se tenga que vivir precarizado y doblemente si se es mujer. Asimismo, se invita al estudio de los colectivos con una perspectiva sociológica transversal de género y trabajo, su cohesión como grupo, la fuerza de representación con su mirada propia de alteridad subjetiva, para así dar pie a un discurso fresco sobre las mujeres en las artes visuales y la construcción de una identidad femenina no sólo en la narrativa de sus obras, sino en la acción del colectivo desde la construcción social de la ocupación.

Puede que se considere un campo de investigación en construcción, pues al introducir un concepto ampliado del trabajo con sus respectivas dimensiones es necesario para conocer el posicionamiento del género en función de las distintas disciplinas del arte, con sus respectivos medios de producción, distribución y consumo. A través de las reflexiones suscitadas en el presente trabajo, se busca que dejar la impronta para incentivar a futuras investigaciones que se adentren sobre cómo se construye socialmente la ocupación artística visual de las mujeres, parte del desafío de los trabajos no clásicos, se busca que explique las subjetividades implicadas en la construcción de su identidad laboral y cómo esta converge con la identidad socialmente asignada.

Más allá de seguir apuntando en la misma dirección de lo que ya se encuentra mucha literatura al respecto, como la inserción laboral de las mujeres en el mercado de trabajo, la segregación por sexo, el trabajo doméstico, así como sus repercusiones en la esfera económica, se trata de incorporar las subjetividades e interacciones simbólicas que abran un camino en el abordaje de las identidades laborales en el campo de las mujeres artistas visuales.

Eli Bartra (2003), sugiere que no se trata de ver caminos únicos a seguir en la visibilización del arte femenino, más bien se trata de reconocer una existencia históricamente determinada, tanto cuantitativamente como cualitativamente. Mirando que dentro del campo de mujeres artistas también hay luchas de clases pues es más fácil que las mujeres privilegiadas que pertenecen a clases medias o altas lleguen a legitimarse más rápido que el resto. En este mismo sentido, se deja en la mesa analizar el tipo de producción simbólica desde los trabajos no clásicos y su relación con los espacios físicos o virtuales de trabajo.

Finalmente, existen algunas áreas en donde es importante voltear la mirada en contextos precarios del campo del arte para las mujeres como romper con la presencia de estereotipos de género arraigados en la industria del arte. El trabajo de la teórica Griselda Pollock (2015) ha abordado cómo los estereotipos de género restringen el trabajo creativo de las mujeres, cooptando su desarrollo profesional como trabajadoras del arte.

Por otro lado, deben apoyarse las redes de colaboración ya existentes, además de ofrecer recursos y financiamiento a mujeres artistas. Según Juárez y Vázquez (2022), es fundamental promover los saberes de distintos sectores a través de su participación en el ámbito cultural; fortaleciendo así su participación en convocatorias, curadurías, producción, espacios académicos, generando espacios de actividades con perspectiva de género.

Además, las desigualdades en el acceso a recursos y oportunidades también juegan un papel crucial. Se requiere de un marco que genere políticas públicas realistas capaces de conciliar a las trabajadoras del arte con las tareas del cuidado, considerando que la mayoría de estas mujeres recurre a la pluriactividad, al autoempleo o al sector informal y requieren de políticas públicas efectivas que las respalden en condiciones no clásicas ni asalariadas y que puedan continuar con su desarrollo laboral en otros medios. Las instituciones culturales tienen la responsabilidad de abordar estas desigualdades, brindando oportunidades de desarrollo

profesional y creación artística, los desafíos son la constante en las instituciones culturales mexicanas para fomentar la participación y creación espacios donde se escuchen muchas voces que contribuyan al panorama laboral de las mujeres.

Referencias

- Anello, Fatima (2021). “Muro discursivo del poder de legitimación artística frente a las políticas de acción positiva” en *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la Cultura y el Territorio* (Cádiz) N.º 22, en: <<https://doi.org/10.25267/Periferica.2021.i22.07>>
- Arango, Luz Gabriela (2010). “Género e identidad en el trabajo de cuidado” en Toledo, Enrique de la Garza y Neffa, Julio César (coords.). *Trabajo, identidad y acción colectiva*. CDMX: Plaza y Valdés.
- Barbosa, Araceli (2008). *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. Morelos: Casa Juan Pablos.
- Bartra, Eli (2003). “Ideología y arte (El sexismo en el arte)” en *FRIDA KAHLO mujer, ideología y arte*. Barcelona: Icaria.
- Bourdieu, Pierre (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith (1990). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Camacho, Fabiola (2018). “Romper la economía del espejo: El trabajo femenino en el presente del arte en México” en: <<https://otrosdialogos.colmex.mx/romper-la-economia-del-espejo-el-trabajo-femenino-en-el-presente-del-arte-en-mexico>>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile (2012). “Glosario de artes visuales y nuevos medios” en: <https://silo.tips/download/glosario-de-artes-visuales-y-nuevos-medios>
- De la Garza, Enrique (2009). “El trabajo no clásico: La identidad y la acción colectiva de los trabajadores” en: <<https://www.redalyc.org/pdf/393/39348723002.pdf>>
- De la Garza, Enrique (2017). “¿Qué es el trabajo no clásico?” en *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*. CDMX, vol. 22, N.º 36.
- De la Garza, Enrique (ed.). (2011). *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva* CDMX: Plaza y Valdés, Tomo 1.
- De la Garza, Enrique & Hernández, Marcela (coords.). (2021). *Configuraciones Productivas y Circulatorias en los Servicios y Trabajo no Clásico. Fundamentos teóricos y estudios de caso*. Ciudad de México: UAM, Unidad Iztapalapa y Gedisa.
- Eder, Rita (1982). “Las mujeres artistas en México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. CDMX, vol. 13, N.º 50, en: <<https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1982.50tomo2.1144>>
- Federici, Silvia (1975). *El patriarcado del salario*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Fernández, Freddy Arancibia (2011). “Flexibilidad laboral: Elementos teóricos-conceptuales para su análisis” en *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, N.º 26, Tarapacá en: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70822578003>>
- Feregrino, María Azucena (2018). “Construcción social de la ocupación en el trabajo de arte urbano” en *Tendencias. Revista de la Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas* (Nariño), vol. 19, N.º 2, julio-diciembre en: <<https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rtend/article/view/4291>>
- Feregrino, María Azucena (2018). “Trabajo no clásico en los trabajadores performáticos botargas y ‘estatuas’ humanas de la calle de Madero de la Ciudad de México” en <<https://tecolotl.ciesas.edu.mx/puntos-de-encuentro-antiguos/trabajo-no-clasico-en-los-trabajadores-performaticos-botargas-y-estatuas>>

tuas-humanas-de-la-calle-de-madero-de-la-ciudad-de-mexico/>

- Feregrino, María Azucena (2021). “Flexibilización laboral, teletrabajo y COVID-19” en *Tendencias. Revista de la Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas* (Nariño), vol. 22, N.º 2, julio-diciembre en: <<https://doi.org/10.22267/rtend.212202.181>>
- Flores, Julia Isabel, Nivón, Eduardo & De la Garza, Enrique (2020). *Estudio de opinión: Para conocer el impacto del COVID-19 en las personas que trabajan en el sector cultural de México. Estudio*. CDMX: Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural.
- González, Mercedes, Moreno, Martha & Escobar, Inés (2016). “Empleo e intercambio social en México” en *Perfiles Latinoamericanos*. CDMX, vol. 24, N.º 47, 1 de enero en: <<https://doi.org/10.18504/pl2447-012-2016>>
- Guadarrama, Rocío (2008). “Los significados del trabajo femenino en el mundo global. Propuesta para un debate desde el campo de la cultura y las identidades laborales” en *Estudios Sociológicos*. CDMX, vol. 26, N.º 77, mayo-agosto.
- Guadarrama, Rocío (2014). “Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México” en *Revista Mexicana de Sociología*. CDMX, vol. 76, N.º 1.
- Guadarrama, Rocío (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*. CDMX: UAM, Unidad Cuajimalpa.
- Haedicke, Susan C. (2013). *Contemporary Street Arts in Europe: Aesthetics and Politics*. London: Palgrave MacMillan.
- Hall, Stuart, Restrepo, Eduardo, Walsh, McDonald, Catherine, Elizabeth & Vich, Víctor Miguel (2013a). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Sociales y Culturales Pensar-Instituto de Estudios Peruanos (IEP) en: <<http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7187>>
- Hernández, Carmen (2006). “Lo femenino en el arte: una forma de conocimiento” en *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. Caracas, vol. 11, N.º 27.
- Howard, Becker (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Jaramillo, Alejandra (2022). “COVID-19 e incertidumbre laboral: las experiencias de artistas visuales y escénicos de la Ciudad de México” en *Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Mérida, vol. 9, N.º 17, enero-julio.
- Lomelí, Leonardo (2012). “Interpretaciones sobre el desarrollo económico de México en el siglo XX” en *Economía UNAM*. CDMX, vol. 9, N.º 27.
- Mauro, Karina (2020). “Presentación DOSSIER «Condiciones laborales en las Artes y la Cultura»” en *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N.º 31, en: <<https://doi.org/10.34096/tdf.n31.8246>>
- McRobbie, Ángela (2016). *Be Creative. Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity Press.
- Mead, George (1991). “La Génesis del self y el control social” en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, No. 55.
- Molina, María del Carmen (2018). “Judith Butler y las facetas de la ‘vulnerabilidad’: El poder de ‘agencia’ en el activismo artístico de Mujeres Creando” en *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*. Córdoba, N.º 58, enero-junio en <https://doi.org/10.3989/Isegoria.2018.058.12>
- Muñoz, Javiera (2019). “Obreras del tiempo: Conciliación del tiempo productivo, reproductivo y de ocio en madres artistas en el escenario de la flexibilidad laboral” en: <<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/185133>>

- Juárez, Martha & Vázquez, Judith Minerva (2022). *Las mujeres en el arte y la cultura en México Análisis y propuestas para el fortalecimiento de sus derechos*. CDMX: Centro de Estudios Legislativos para la Igualdad de Género (CELIG)-Congreso de la Ciudad de México II Legislatura en: <<https://genero.congresocdmx.gob.mx/wp-content/uploads/2022/03/CELIG.-Estudio-mujeres-en-el-arte-y-la-cultura-en-Mexico-Febrero-14-2022-FINAL22020222-1-1.pdf>>
- Pollock, Griselda (2015). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. London: Routledge.
- Ramos, Margarita Isabel (2020). “Las mujeres y el poder en el sistema del arte” en Rodríguez, Sarai & Aguilera, Laura (coords.). *Estrategia Europea para la Igualdad de Género 2020-2025. Un estudio multidisciplinar*. Albacete: Bomarzo.
- Restrepo, Patricia (2014). “La flexibilidad laboral y el salario emocional” en *Aglala*. Cartagena, vol. 5, N.º 1 en: <<https://doi.org/10.22519/22157360.700>>
- Sánchez, Rosalba Angélica (2007). “La teoría de los campos de Bourdieu, como esquema teórico de análisis del proceso de graduación en posgrado” en *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, vol. 9, N.º 1, en: <https://www.scielo.org.mx/pdf/redie/v9n1/v9n1a8.pdf>
- Secretaría de Cultura (2020). “Informe del registro nacional de espacios, prácticas y agentes culturales” en: <https://telar.cultura.gob.mx/public/assets/Informe_Telar_2020.pdf>
- Torrelles, E. A. F. (2016). “*The Chain Value into the Market for Visual Arts*” en *Revista Científica Electrónica de Ciencias Gerenciales*, 34 (12).
- Téllez, Othón (s.f.). “Públicos: consumidores culturales” en: <<http://othontellez.com/consumidores-culturales-2/>>
- Vosko, Leah F. (2006). *Precarious Employment: Understanding Labour Market Insecurity in Canada*. Montreal: McGill-Queen's Press.

Tecnología y trabajo en la producción artística y creativa

Leopoldo Calderón Méndez

Introducción

La producción artística en los siglos XX y XXI se ha visto influida por nuevas tecnologías que han vuelto el quehacer creativo una labor más sencilla y económica; un ejemplo es el uso del *linoleum* para el grabado en la primera mitad del siglo XX, en sustitución de materiales como el metal en esta actividad, la piedra en la litografía y la madera en la xilografía, ahorrando tiempo, dinero y trabajo, además de generar herramientas que simplifiquen tareas.

Lo mismo sucedió cuando el diseño gráfico pasó de análogo a digital con los primeros programas computacionales como CorelDraw o Adobe Illustrator. La digitalización se ha empezado a dar en todas las esferas de las ciencias y las artes, revolucionando la forma de hacer las cosas, cambiando el paradigma en lapsos de años o unos cuantos meses; las artes y la labor creativa no son la excepción.

A partir de que una rama de la producción artística o conocimiento se vuelve digital, comienza una aceleración exponencial en los cambios de paradigma, cada vez se van dando en menores intervalos de tiempo. Todo esto hace que la labor del artista y creativo esté en constante cambio, hacia una adopción de nuevas tecnologías y simplificación de las tareas, empezando por las más sencillas hasta las más complejas (como el diseño de toda la obra en sí misma). Esto último, ya sucede con algoritmos de inteligencia artificial (AI por sus siglas en inglés).

Estamos viviendo este fenómeno en pleno 2023 y seguirá avanzando. Una persona que sabe cómo ejecutar los *prompts* (comandos de programa) de los diferentes algoritmos de AI, podría empezar a rivalizar e incluso superar a los profesionales de diseño gráfico, de interiores, arquitectos, músicos, escritores, compositores, cantantes, etc., y todo esto por una fracción de tiempo y costo de manera automatizada.

Disrupción tecnológica de las IA en la producción creativa y artística

La disrupción tecnológica, como se ha mencionado, ha atravesado un sinfín de actividades, como el de las actividades creativas. Un claro ejemplo es la AI Midjourney con la que, en agosto de 2022, Jason Allen concursó en *el Colorado State Fair's fine arts competition*, dentro de la categoría de fotografía digitalmente manipulada, y ganó el primer lugar, superando a otros 20 artistas participantes (Harwell, 2022).

El paradigma de la producción creativa y artística está cambiando a una velocidad acelerada, y esto afecta a todas las ciencias, las artes y el quehacer creativo como lo conocemos, en el sentido de la sustitución del trabajo humano por trabajo de las denominadas máquinas inteligentes.

En 2023, pueden observarse ya algunas repercusiones del avance de la tecnología en las industrias creativas, como los conflictos de los trabajadores del cine sindicalizados de Hollywood (escritores, voces, actores y dobles de acción) contra las productoras cinematográfica de Hollywood, que ya usan la AI. El uso se da ya en la creación de libretos, doblaje de voz, sustitución de dobles de acción y, una de las más controversiales, el uso de las caras de actores y gente reconocida para ser manejados con algoritmos de AI que ejecutarían una actuación simulando al artista, ya sea que esté vivo o muerto (Scheiber, 2023).

En 2022, comienzan a hacerse públicos los primeros cortos de la película "Salt", de Fabian Stelzer, creada en su totalidad con algoritmos de AI. Las imágenes son generadas por las AI Stable Diffusion, Midjour-

ney y DALL-E 2. Las narraciones y voces son generadas con las IA Synthesia y Murf. En cuanto al guion, es redactado por el generador de chat GPT-3 (La Nación, 2022). Algunas otras en las que se deja ver la introducción de AI, son la producción musical y el de video en plataformas virtuales como YouTube.

La forma en que los algoritmos de AI han irrumpido en el quehacer creativo podría ser determinante para que los trabajadores en este rubro se conviertan en supervisores de estos algoritmos (en el mejor de los casos), o ser reemplazados por estos. “El creciente recurso a la robotización no puede sino acentuar aún más la fragmentación de las y los asalariados” (Husson, 2021: 8). Y esto es sólo la punta del iceberg; el inicio de la disrupción de la AI y las tecnologías de la información acaba de comenzar.

La tasa de ganancia y el avance tecnológico exponencial

Conforme se implementa y generaliza el uso de tecnologías emergentes, empezamos a ver una caída acelerada en la tasa de ganancia, incluso “saltos” a una tasa de ganancia cada vez más baja, algunos autores como Cámara (2009), Maito (2013), Roberts (2020b), entre otros, lo señalan. Esto, debido al incremento del uso de tecnologías sobre el trabajo humano, lo que se sintetiza en lo que Marx llamó como composición orgánica del capital (c/v). Una relación que sintetiza la relación de trabajo y máquinas.

Para Marx, es la composición orgánica del capital y su evolución la que determina la tendencia de la tasa de ganancia, los otros factores actúan sólo como contra tendencias que matizan el resultado general y alargan la caída:

Por potentes que sean los medios de producción que un capitalista arroja a la liza, la concurrencia se encargará de generalizar el empleo de estos medios de producción, y, a partir del momento en que se hayan generalizado, el único fruto de la mayor fecundidad de su capital es que ahora tendrá que dar por el mismo precio diez, veinte, cien veces más producto que antes. Pero como, para compensar con la cantidad mayor del producto vendido el precio más bajo de venta, tendrá que vender acaso mil veces más, porque ahora necesita una venta en masa, no sólo para ganar más, sino para reponer el coste de producción [...] (Marx, 2018: 180).

La sustitución de trabajo muerto por trabajo vivo hace que la unidad marginal de capital invertido tenga cada vez menor rendimiento, ya que sólo el trabajo vivo genera plusvalía. La tasa de ganancia en términos de la composición orgánica del capital:

$$r = \frac{pl}{C + v} = \frac{\frac{pl}{v}}{\frac{C}{v} + 1} = \frac{e}{q + 1}$$

Donde r es la tasa de ganancia, “ pl ” es el plusvalor, C es el capital constante y “ v ” es el capital variable, “ e ” es la tasa de plusvalía y “ q ” la composición orgánica. De manera que, cuando la tasa de plusvalía aumenta, también lo hace la tasa de ganancia, pero cuando la composición orgánica del capital aumenta, la tasa de ganancia disminuye.

A pesar de que, pueda existir un aumento en la tasa de plusvalía (e), haría que la productividad por unidad de trabajo bajara, y para poder competir se necesita lo contrario, que la productividad del trabajo aumente y esto hace que la tasa de ganancia “ r ” caiga a largo plazo, “Los incrementos en la productividad son al mismo tiempo la fortaleza y debilidad del sistema capitalista” (Ramos & Valle, 1983: 180).

Esto, aunado a la incorporación de tecnologías como las AI, generan un acelerado aumento al alza del capital constante C , aumentando la composición orgánica del capital (q), que a su vez pueden generar un cambio fuerte a la baja en “ r ”, y a un gran aumento de la productividad del trabajo en los próximos años. A largo plazo, la tasa de ganancia parece tender a reducirse (Roberts, 2020b), pero ¿puede ser que la tasa de ganancia llegará a ser negativa? ¿Qué significa una tasa de ganancia negativa?

El mundo parece dirigirse a una producción automatizada, donde la fuerza de trabajo puede ser sustituida en un gran porcentaje por la tecnología y exista una clase dueña de estas nuevas tecnologías que generan bienestar y riqueza a la sociedad (Carchedi & Roberts, 2023). Al mismo tiempo haciendo que el grueso de la población no pueda vender su fuerza de trabajo por un salario.

Nos podemos acercar a un momento donde un gran porcentaje de la población trabajadora ya no puede *vender* su fuerza de trabajo por un salario, aumentando el ejército industrial de reserva y ejerciendo una presión, precarizando los trabajos existentes y una productividad superior por la implementación tecnológica en el ramo o sector.

¿Qué pasará si el grueso de la población trabajadora simplemente no puede vender su fuerza de trabajo? ¿Como puede adquirir una renta o los bienes necesarios para vivir y desarrollarse como ser humano? Este fenómeno se está acelerando (subidas y bajadas) y se han propuesto medidas como la renta universal, una forma de afrontar el creciente desempleo. Se observa esto en los países donde el capitalismo se halla más desarrollado, se ha visto en las ayudas que se usaron en los diferentes países durante la pandemia. ¿Puede ser esta una estrategia para que los dueños de los medios de producción y estas nuevas tecnologías cedan una parte de la renta al grueso de trabajadores para seguir siendo los dueños (beneficiarios mayoritarios), y por las que pueden acceder a una economía superabundante a prácticamente costo cero? (Carchedi & Roberts, 2023).

“No tendrás nada y serás feliz”, esta es una de las frases más escuchadas y sonadas en la propaganda del World Economic Forum (WEF, por sus siglas en ingles), en específico la acuña, y que se presenta en el video de propaganda del WEF llamado “8 predicciones para el mundo en 2030” (World Economic Forum), siendo acusados por sus críticos de querer restringir la propiedad privada. En este video promocional (que se puede ver en Youtube) se observan las 8 predicciones de su video, en la cual la primera, a manera de refrán dice: “No poseerás nada y serás feliz. Podrás alquilar cualquier cosa que necesites y te la llevará un dron a casa” (p. 101).

El famoso Foro de Davos no rinde cuentas a nadie y entre filas cuenta con importantes miembros (que aportan importantes cantidades de dinero) como: George Soros, Bill Gates, los grandes bancos del mundo y las grandes farmacéuticas, el Príncipe Carlos de Inglaterra, Al Gore, el Papa Francisco, entre otros y la lista continúa. Este video deja ver la agenda que los grandes intereses políticos y económicos están dibujando para una sociedad sin propiedad privada, al menos para el grueso de la clase trabajadora y de la población en general. Para el Foro de Davos, el individuo promedio en el 2030 no tendrá propiedad privada, y también el uso de fuerza de trabajo humana habrá disminuido considerablemente.

“A pesar de la caída del precio relativo de los bienes de inversión en las nuevas tecnologías, el volumen de capital necesario es elevado, tanto más cuanto está sometido a un ciclo de vida relativamente corto” (Husson 2021: 3). Por lo tanto, poder obtener la propiedad privada de un bien de capital es cada vez más complejo para una persona que no cuentan con bienes de capital.

Renta básica universal y *blockchain*

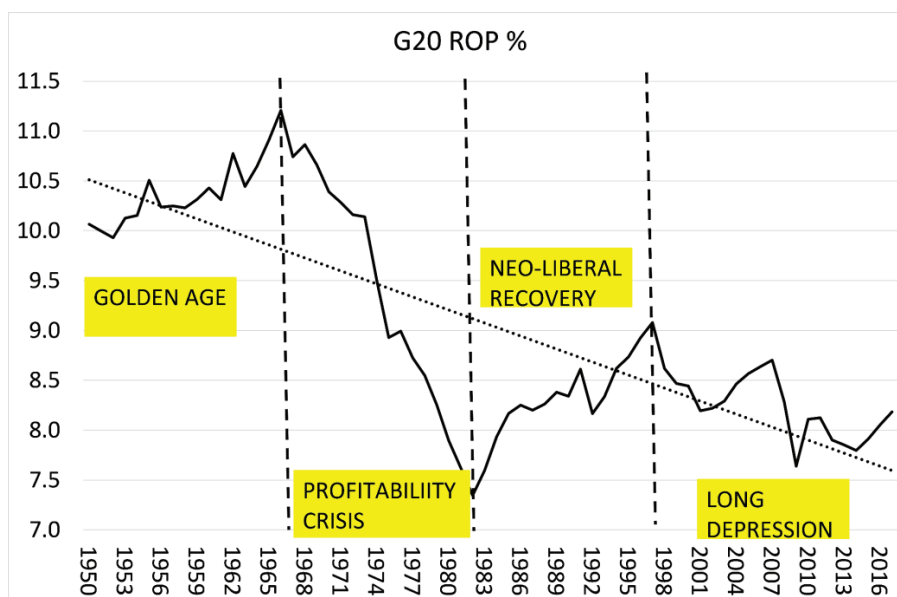
Otro de los conceptos que se empieza a promover desde las más altas esferas financieras es la de la renta básica universal (World Bank, 2023) (UBI, por sus siglas en inglés), de manera que se pueda hacer llegar esta

ayuda a la gente, y está en total sintonía con lo que propone el WEF acerca de “No tendrás nada y serás feliz”. La tasa de ganancia negativa propuesta más arriba como un fenómeno que podría suceder en el futuro, podría darse ante la necesidad de destinar una parte de las ganancias de esta producción (automatizada, a prácticamente a costo cero) a suplir las necesidades de este ejército industrial de reserva (en forma de ayudas gubernamentales y cupones), y al mismo tiempo mantener y promover leyes que protejan la concentración de la propiedad privada sobre los medios de producción (y las incipientes tecnologías generadoras de riquezas y bienestar) en manos de unos cuantos, como dejan ver los videos promocionales del foro de Davos. Las nuevas tecnologías de tipo *blockchain* sirven ya para ofrecer las monedas digitales de bancos centrales (CBDC, por sus siglas en inglés), una forma de dinero digital como su nombre lo dice, emitida por un banco central, y que permite tener control no sólo sobre la emisión y tasa de interés, sino también sobre su caducidad, que se ha gastado exclusivamente en determinados bienes y servicios, fácilmente rastreable. Además, puede recoger y almacenar datos de consumo generando *big data*. Con todo esto, las CBDC se están perfilando y con diferentes ventajas de control sobre el dinero físico para los bancos centrales (Che, 2023).

Tendencia decreciente de la tasa de ganancia y disrupción tecnológica en la sustitución del trabajo

Históricamente, la tasa de ganancia ha demostrado estar cayendo desde que se tiene registros para poder medirla, desde 1869. “Maito mostró que el comportamiento de la tasa de ganancia sobre el capital social confirma las predicciones hechas por Marx sobre la tendencia histórica del modo de producción. Hay una tendencia secular a que la tasa de ganancia caiga bajo el capitalismo y opera la ley de Marx” (Roberts, 2020a: 80).

Gráfica 1. Tasa de ganancia, 20 principales economías



Fuente: (Michael Roberts, 2020a)

Como puede verse en la fórmula de la tasa de ganancia y las mediciones hechas a través del tiempo, se observa una tendencia decreciente en la tasa de ganancia, y la propuesta es que esta tasa esté a punto de

sufrir un descenso abrupto durante los próximos 10 años; basados en la sustitución de avances tecnológicos que llegan a ser disruptores en los campos donde son aplicados. Esto incluye en la producción creativa y artística que están pasando justo en este año 2023, con las huelgas en Hollywood y en todo el mundo y cada vez se acrecienta más. El hecho es que gran parte de la labor creativa y artística que se hacía de manera análoga (por humanos) empieza a pasar a ser digital, ejecutada por un algoritmo; la adopción de estas tecnologías incrementa exponencialmente la productividad del trabajo.

Esto es:

En nuestro hipotético mundo robot/IA que lo abarca todo, la productividad (de valores de uso) tendería al infinito mientras que la rentabilidad (plusvalía a valor del capital) tendería a cero. El trabajo humano ya no serían empleados y explotados por el Capital (propietarios de los medios de producción). en cambio, los robots harían todo. Esto ya no es capitalismo. La analogía es más con una economía esclavista, como en la antigua Roma (Carchedi & Roberts, 2023: 100).

Ley de rendimientos acelerados

Raymond Kurzweill, reconocido inventor y empresario estadounidense, jefe de ingeniería de Google desde el año 2012, propone la llamada Ley de rendimientos acelerados, basada en entre otras cosas en la observación empírica de la Ley de Moore, que propone que para 2023 se podrá alcanzar la capacidad de procesamiento del cerebro; esto es $2 * 10^{16}$ cps (cálculos por segundo) por el costo de 1,000 dólares y que se podrá obtener esta misma capacidad de procesamiento informático por 1 centavo de dólar para el 2037 (Kurzweill, 2001).

La Ley de Moore más que una ley, es una observación empírica en que cada dos años se duplica el número de transistores por procesador, esta observación es más acerca de la densidad de transistores por unidad de medida, que de la potencia de tales procesadores.

Intel, el gigante de fabricación de microchips, espera tener un procesador con 1 trillon de transistores (10^{12}) en un procesador comercial para el 2030, esperando continuar cumpliendo con la Ley de Moore (Kelleher, 2022).

Observaciones empíricas en el ámbito del trabajo en los procesos creativos y artísticos

Tomando en cuenta lo anterior, tanto la ley de tendencia decreciente de la tasa de ganancia como la Ley de Murphy aplicadas al crecimiento de la computación, proyectan que la implementación de las nuevas tecnologías acelerará el aumento de la composición orgánica del capital (sustitución de la fuerza de trabajo por avances tecnológicos), al nivel que el trabajo humano es cada vez menor (en términos relativos) respecto al trabajo pasado (máquinas), como se podría observar en varios tipos de empleo en procesos creativos y artísticos. Reflejado en el caso de la huelga de guionistas y actores en Hollywood, por la implementación de tecnologías de AI los suficientemente poderosas para llevar a cabo estas labores y a un tiempo y costos menores del ingreso del artista.

Esto haría que en algunos años carreras como diseño gráfico, arquitectura, fotografía y diseño digital, entre otras (con la intención de lograr un empleo o autoempleo), pudieran ser sustituidas por una implementación tecnológica tipo AI, que haría su mismo trabajo de forma automatizada, por una fracción del costo y a una velocidad que ningún humano puede alcanzar, y no sólo eso, sino que será capaz de actualizarse y mejorar a sí misma y las implementaciones en procesadores cada vez más potentes.

El empleo y trabajo en el ámbito de la creatividad y las artes

La intención en la producción creativa y artística será determinante para ver hacia a dónde se dirige. Se ha visto que la industria del arte y entretenimiento ocupará, tarde o temprano, en mayor medida, las implementaciones tecnológicas que estén a su alcance para poder competir con sus homólogos y de hecho comprar empresas mediante fusiones corporativas para lograr oligopolios y monopolios, poder adquirir tecnologías y derechos de autor, y estos dos en conjunto para desarrollar las franquicias y artistas ya existentes e implementarlos a estas nuevas tecnologías y generar más contenido comercializable, así como la implementación cada vez menor del trabajo humano. Entonces ¿qué le depara a la producción creativa y artística?

En la actualidad, si la producción creativa y artística es con fines de lucro, ya sea emplearse o autoemplearse como creativo o artista para acceder a un ingreso, o utilizar alguna tecnología para generar diseños, libretos, música, videos, películas, etc., veremos que cada vez habrá menos empleo en estos campos, y que los costos, tiempos de la labor artística y creativa con este fin se volvieron exponencialmente más baratos, rápidos y automatizados, pudiendo rivalizar con creativos y artistas especializados a sólo unos cuantos *prompts* de distancia, de forma que el empleo de fuerza de trabajo humana en estos ámbitos tiende a ser socialmente innecesaria, como en su momento sucedió en la transición de la fuerza de los animales y la mano de obra artesanal a la de las máquinas, cada vez mejorando sus rendimientos y alcances. Esto ya sucede en la actualidad con la implementación de las AI.

Hay algo que ni las computadoras con los algoritmos más avanzados pueden hacer y es generar una conexión real humana, algo que cada día es más raro y sin embargo más necesario. En este caso, el uso del arte y los procesos creativos como herramientas de crecimiento y conexión humana se han visto beneficiados en gran medida con la implementación de las nuevas tecnologías y en específico por las AI. Sin embargo, como todo gran avance, tiene sus bemoles en otras áreas. Esta conexión humana profunda entre dos o más individuos puede lograrse a través de la expresión artística y el proceso creativo en conjunto, ya sea como ejecutor o como observador.

Un caso de éxito es Suecia, que debido a una profunda cultura musical y un fomento activo de la forma sinfónica, ha logrado incrementar su cultura musical generando hasta 10 orquestas sinfónicas importantes, de las cuales 7 son de entre 73 y 112 músicos, sin contar las innumerables orquestas sinfónicas que existen en este país (Serracanta, 2022).

A pesar de que actualmente algoritmos de AI pueden crear y ejecutar sinfonías completas, no se compara con la experiencia de un concierto ejecutado por una sinfónica formada por personas, músicos conectándose de manera compleja e intuitiva a través de la música en un solo deseo de ejecución musical. Incluso si la obra completa hubiera sido escrita por un algoritmo de AI, el hecho de que sea ejecutada por una orquesta de personas interconectadas para su ejecución, ya agrega la conexión humana.

Aunque el trabajo de estos músicos puede llegar a ser obsoleto debido a la implementación de avances tecnológicos, esta tecnología aún no ha podido sustituir la conexión que se puede generar entre las personas.

El ser humano es un ser social y ha desarrollado el arte y la cultura a través de la conexión humana. Sin embargo, la civilización está pasando por una crisis de sentido, una crisis de soledad y, principalmente, una crisis de depresión, angustia y adicciones generada por diferentes factores y estilo de vida. El crecimiento del desempleo en gran parte por los avances tecnológicos de los que hemos hablado, no hace nada más que hablarnos de un cambio de paradigma en el modo de producción capitalista que ya está empezando a tomar forma y mientras más cerca estemos de cero en la tasa de ganancia, más profundos serán estos cambios.

La cultura y las artes ofrecen una herramienta de conexión humana como pocas cosas en el mundo, incluso sus diferencias entre personas, grupos, etnias, países, no se suprimen la una a la otra, sino que se agregan para engrandecer el acervo cultural y artístico.

Aunque este trabajo no genera un beneficio económico (directo), como en el caso de las orquestas sinfónicas de Suecia, sí genera bienestar y la conformación de un medio ambiente o ecosistema cultural y artístico.

Conexión humana y generadores de bienestar a través de la labor artística

En un momento donde la desocupación se incrementa o el empleo informal aumenta, la implementación del salario universal, y sin duda la implementación de programas para incentivar y promover el bienestar, la conexión humana empieza a tener más sentido y aprender artes y ejecución artística para generar conexión entre los individuos es una de las herramientas más poderosas, tanto de manera local, nacional e internacional.

El hecho de pagarle a personas o grupos para acrecentar la conexión correcta a través del arte y la labor artística entre sus individuos, para generar un ecosistema cultural (que pueda competir y colaborar), debería de ser una de las metas de este incipiente sistema de renta universal.

Sin embargo, luchamos contra una cultura del egoísmo, donde cada individuo busca su propio beneficio, pero si pagamos porque el individuo genere beneficio a la sociedad, puede que este mismo individuo se obligue a sí mismo a generar bienestar. Quiero ser claro que esto no es un sistema de puntos, sino simplemente se le da más recursos a quien mayor beneficio proporciona a la sociedad en general.

Sin duda, algunas de las sociedades más avanzadas de nuestra civilización ya tienen una parte del camino recorrido en este rubro, aumentando el presupuesto de arte y cultura en sus presupuestos nacionales. Específicamente en México, se tiene mayor facilidad *cultural* de generar este medio ambiente de conexión humana a través del arte y las expresiones artísticas; somos herederos de varias culturas y en ese crisol cultural, se generan expresiones creativas y artísticas con mayor facilidad, como es el caso de Guelaguetza o Centro de las Artes de San Agustín Etlá (CASA), que surgieron por organización de los artistas de la zona en su tiempo. Este tipo de eventos generan un medio ambiente cultural y artístico, y debería ser obligación de las instituciones artísticas y culturales su fomento.

Consideraciones finales

El empleo de la fuerza de trabajo humana en la producción creativa y artística están disminuyendo a pasos acelerados. Esto es así debido a la implementación de avances tecnológicos cada vez más disruptivos al grado de poder sustituir gran cantidad de puestos de trabajo, esto es especialmente cierto para las nuevas tecnologías de AI.

Este es un fenómeno observable a largo plazo, notable en la ley decreciente de la tasa de ganancia de Marx y la ley de rendimientos acelerado de Kurweil, provocando que la tasa de ganancia se vaya acercando a cero. Lo que esto nos dice de manera empírica es que el empleo en los sectores donde son adoptados estos avances tecnológicos acelera de manera exponencial la obsolescencia de la mano de obra humana.

Esta tendencia puede llevarnos a un momento donde el trabajo humano sea obsoleto en muchas de las áreas del empleo de fuerza de trabajo humana. El uso de la renta básica universal y el control monetario amplificado de los bancos centrales, a través de las CBDC, se empieza a dar en las diferentes economías incluso como un modo de control sobre la población en sus hábitos de consumo, y la obtención del *big data*

con el propósito de centralizar y predecir, así como influir en *tiempo real* el consumo y la producción desde el banco central. La propuesta del uso de estas rentas, ayuda para generar bienestar mediante el apoyo a la cultura y el arte para generar conexiones humanas a través de ellas.

En ese sentido, la propuesta es que una AI no puede generar conexiones humanas, y que los seres humanos, a pesar de que su trabajo parece tender a la obsolescencia, sí pueden generar conexiones a diferencia de los algoritmos de AI y generar la reconexión humana a través de la cultura y las artes.

Referencias

- Cámara, S. (2009). “Rentabilidad y transformación estructural neoliberal en México y Estados Unidos”. *Análisis Económico*, XXIV(56), 175-201.
- Che, Tasha (2023). “A Proposal for Web3-Based Universal Basic Income” en: <<https://www.institute.global/insights/tech-and-digitalisation/proposal-web3-based-universal-basic-income>> acceso 23 de septiembre de 2023.
- Carchedi, Guglielmo & Roberts, Michael (2023). *Capitalism in the Twenty-first century Through the prism of value*. UK: Pluto Press.
- Harwell, Drew (2022). “He used AI to win a fine-arts competition. Was it cheating?” en *The Washington Post*. Washington, 2 de septiembre en: <<https://www.washingtonpost.com/technology/2022/09/02/midjourney-artificial-intelligence-state-fair-colorado/>> acceso 15 de julio de 2023.
- Husson, Michel (2021). “Robotización, productividad y condiciones de trabajo” en *Viento Sur*, No. 173.
- Kurzweil, Raymond (2001). “The Law of Accelerating Returns” en: <<https://www.thekurzweillibrary.com/the-law-of-accelerating-returns>> acceso 22 de agosto de 2023.
- Kelleher, Ann (2022). “Moore’s Law—Now and in the Future” en: <<https://download.intel.com/newsroom/2022/manufacturing/Intel-Moores-Law-Investor-Meeting-Paper-final.pdf>> acceso 30 de agosto de 2023.
- La Nación (2022). “Así es SALT, una película hecha con muchas inteligencia artificial (y unas pocas recomendaciones humanas)” en *La Nación*, Buenos Aires, 9 de octubre en: <<https://www.lanacion.com.ar/tecnologia/asi-es-salt-una-pelicula-hecha-con-mucha-inteligencia-artificial-y-unas-pocas-recomendaciones-nid09102022/>> acceso 17 de julio de 2023.
- Maito, E. (2013). “La transitoriedad histórica del capital. La tendencia descendente de la tasa de ganancia desde el siglo XIX”. *Razón y Revolución*, 26, 129-159.
- Marx, Karl (1818/1849). *Trabajo asalariado y capital*. Madrid: Editorial Verbum.
- Masterson, Victoria (2022). “¿Qué son las monedas digitales de los bancos centrales?” en: <<https://es.weforum.org/agenda/2022/09/que-son-las-monedas-digitales-de-los-bancos-centrales/>> acceso 15 de agosto de 2023.
- Mueller, Antony P. (2020). “Sin privacidad, sin propiedad: el mundo en 2030 según el FEM” en: <<https://mises.org/es/wire/sin-privacidad-sin-propiedad-el-mundo-en-2030-segun-el-fem>> acceso 17 de septiembre de 2023.
- Ramos, Javier & Valle, Alejandro (1983). “Una nota sobre la tendencia al descenso de la tasa de ganancia”, en *Economía Teoría y Práctica*. UAM-Xochimilco.
- Roberts, Michael (2020^a). “A world rate of profit: a new approach” en: <<https://thenextrecession.wordpress.com/2020/07/25/a-world-rate-of-profit-a-new-approach>> acceso 19 de septiembre de 2023.

- Roberts, Michael (2020b). “Más sobre la tasa de ganancia mundial” en: <<https://sinpermiso.info/textos/mas-sobre-la-tasa-de-ganancia-mundial>> acceso 21 de septiembre de 2023.
- Serracanta, Francesc (2022). “La vida musical en Suecia” en: <<https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-suecia/la-vida-musical-en-suecia/>> acceso 2 de octubre de 2023.
- Scheiber, Noam (2023). “¿La próxima ‘Succession’ será escrita por un chatbot?” en: *The New York Times*. Washington, 4 de mayo en: <<https://www.nytimes.com/es/2023/05/04/espanol/guionistas-huelga-ia.html>> acceso 17 de julio de 2023.
- World Economic Forum (2017). “8 predicciones para el mundo en 2030” en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZzdCTyMWQBs>> acceso 17 de julio de 2023.
- World Bank (2023). “Exploring Universal Basic Income: A Guide to Navigating Concepts, Evidence, and Practices” en: *The World Bank*, 4 de febrero <<https://www.worldbank.org/en/topic/socialprotection/publication/exploring-universal-basic-income-a-guide-to-navigating-concepts-evidence-and-practices>> acceso 9 de septiembre de 2023.

8

La Inteligencia Artificial en la reconfiguración de la precariedad económica y estética en la Música y las Artes

Axel A. Morales Cabrera

Introducción

En las actuales condiciones del proceso de acumulación capitalista (Harvey, 2014: 73) y de la continuidad del modelo neoliberal, la búsqueda de ganancia ha motivado la expansión del capitalismo hacia las actividades que antes no eran consideradas redituables. Así las artísticas, que son vitales en el proceso del desarrollo cognitivo del ser humano como tal, fueron durante muchos años consideradas irrelevantes para el desarrollo de la sociedad.

Actualmente hay una penetración del capital en cada espacio de la sociedad, prácticamente en todos los rincones del mundo. La música, el cine, el arte digital y audiovisual han devenido en campos de interés del capital y se ha venido integrando a su dinámica de acumulación con las consiguientes consecuencias de una creciente precarización de las y los trabajadores artísticos, particularmente en el campo de la música.

El mercado del arte está muy polarizado, hay trabajadores y trabajadoras artísticos que viven en condiciones de precariedad, solamente subsistiendo, mientras que hay artistas muy privilegiados que viven en la abundancia, aunque su producción sea pobre estéticamente. Estas producciones se enmarcan en la economía mundial capitalista o proceso de acumulación capitalista de alcance global y hegemónico, que prioriza el valor de cambio sobre el valor de uso, atribuyendo, sin criterio más que el de la expectativa de ganancias exorbitantes, altísimos valores económicos a producciones que no tienen ningún valor simbólico ni estético.

El desarrollo de la tecnología, en especial con el énfasis actual que está tomando la inteligencia artificial, está condicionando la precariedad estética y económica, sobre todo en las ramas artísticas más susceptibles a la digitalización, como lo son el arte digital, audiovisual, el cine y la música. Hoy, los avances de la inteligencia artificial muestran un panorama de gran complejidad que impactará fuertemente el campo estético y económico del trabajo artístico, llevándolo a un grado mayor de desigualdad laboral. Es una manera más potente para seguir perpetuando la precariedad del arte y la del artista.

Se propone la precariedad estética como una categoría económica sobre el arte, que va a constituir la estrategia económica sobre el cual las industrias creativas subsumen a las y los artistas. Estas industrias creativas que, supuestamente, promueven el desarrollo creativo del ser humano en las artes y la cultura, en realidad propician la precariedad estética y económica del trabajo artístico, ya que ello resulta redituable a la generación del capital.

Los fenómenos sociales han adquirido altos niveles de complejidad, situación que ha mostrado las limitaciones de las miradas disciplinarias, especializadas, para lograr su conocimiento, a las cuales se les escapan aspectos fundamentales de la realidad entendida como unidad compleja de procesos heterogéneos y múltiples articulaciones. Por ello retomamos, y nos parece de suma importancia complementar, los aportes epistemológicos de Zemelman (2011) y De la Garza (2018) con los de Morin (2009) y Rolando García (2006).

El objetivo general de este capítulo es reflexionar como la inteligencia artificial, interrelacionada con el funcionamiento socioeconómico del modo de producción capitalista, condiciona la precariedad estética y económica de las y los músicos. La aproximación se realiza con base en la crítica de la economía política y

la perspectiva de la complejidad. En congruencia con este objetivo se pretende dar una respuesta preliminar a la pregunta: ¿Cómo se expresa la precariedad estética y económica en las y los trabajadores de la música y en su producción artística, en su interrelación con procesos socioeconómicos del capitalismo neoliberal en México?

Para lograr el objetivo, se utilizó el método cualitativo de la entrevista, para conocer la percepción acerca de la IA de las y los músicos.

El capítulo se organiza presentando en primera instancia un apartado sobre aproximaciones preliminares a la articulación del sistema capitalista neoliberal con el arte y la cultura. Seguido de la argumentación sobre la precariedad de las y los músicos, para dar pie al tercer apartado con el tema central de la inteligencia artificial, seguido de la precariedad estética, para finalmente presentar las conclusiones.

Articulación del sistema capitalista neoliberal con el arte y la cultura

El proceso de acumulación capitalista (Harvey, 2014) se encuentra en su momento más voraz, dónde el leviatán del capitalismo engulle lentamente uno de los avances civilizatorios de mayor incidencia humanista: el arte, y en este a la música; los cuales previamente habían logrado escapar a esta vorágine. Anteriormente el arte había sido considerado como improductivo, en la época actual, donde Dostoyevski ha sido condenado por las fuerzas políticas hegemónicas al olvido y la censura, pareciera que su frase “la belleza salvará al mundo” (Dostoyevski, 2014) es lo último que ha engullido el monstruo del capital.

Nos encontramos en una crisis civilizatoria; estas crisis del capitalismo seguirán ocurriendo debido a su carácter cíclico, podemos señalar a la actual como “la tercera crisis económica mundial del capitalismo” (Veraza, 2023: 264), la cual detonó en 2020. Al enunciar una crisis civilizatoria, se habla de “una amenaza de muerte de la corriente globalista capitalista parasitaria contra la humanidad” (Veraza, 2023: 272). Esta crisis civilizatoria conlleva en su movimiento coyuntural una reconfiguración del proceso capitalista, donde emerge un nuevo orden mundial con múltiples y simultáneas competencias, como China y EUA; sin olvidar la emergencia de los BRICS en esta reconfiguración de polaridad y centros de poder. Ya desde hace más de 30 años se habla de la era posthegemónica (Borón, 1994), sin embargo, hoy más que nunca es tangible este nuevo orden mundial (Acharya, 2009), pues “el sistema internacional atraviesa un proceso de fragmentación y reconfiguración caracterizado por una creciente multipolaridad, el debilitamiento de los regímenes internacionales y la volatilidad en el sistema de alianzas” (Carbajal-Glass, 2023:106).

Lo anterior se puede concebir como la máxima expresión de la totalidad, por su alcance global. El condicionamiento en la región se ejerce cuando esta se articula con las dimensiones político-económicas, económico-sociales y culturales a través de distintos instrumentos como la implantación de políticas neoliberales en América Latina y de la articulación de sus distintos “agentes económicos” (García & Rofman, 2020).

En el caso de México, se articula el proceso capitalista con las políticas neoliberales que se implementaron desde 1982, dando como resultado una configuración política y económica cuya premisa fue el dismantelamiento sistemático de los derechos laborales de los trabajadores, por medio de la paulatina, pero contundente, imposición de las políticas de desregularización o flexibilidad laboral, así como el aumento del *outsourcing*. Estas políticas neoliberales, en México y en el mundo, fundamentan que “la explotación del plusvalor, característica del capitalismo, sobre añadió los privilegios para la oligarquía (Veraza, 2007).

El capitalismo, con sus políticas neoliberales, ha permeado en todos los rincones del mundo y todos los espacios de la sociedad, incluso, dimensiones como la cultura y el arte, que antes no eran susceptibles a pensarse como generadoras de plusvalía, pues se les consideraba actividades no productivas, ahora no sólo son explotadas agresivamente, sino que han constituido una “nueva economía”, es decir, arte y cul-

tura se interrelacionan a través de la economía creativa,¹ la cual busca generar ganancias extraordinarias a partir de lo que hace tiempo se consideraban actividades no productivas: como el arte, la música, el teatro, entre otros.

El neoliberalismo articula sus políticas laborales y culturales con una dirección bien definida, la paulatina pérdida de los derechos laborales de los trabajadores con objeto de maximizar las ganancias de esas industrias. En la dimensión cultural, la maquinaria ideológica americana: el cine mundial y hegemónico de Hollywood hace lo suyo al implantar ideologías de consumo, la objetualización de la mujer, la guerra como acto de libertad y justicia, la meritocracia, la adoración al dinero y al hombre de negocios y emprendedor como el ideal. Estos aspectos de la dimensión cultural van apuntalando la aceptación de las políticas neoliberales en la vida cotidiana y se van impregnando en el imaginario social. Más adelante señalaremos cómo el trabajo de las y los artistas va a configurarse como un trabajo en constante tensión con la precariedad laboral, debido a las interrelaciones de las dimensiones políticas y culturales con la totalidad del proceso capitalista (con sus políticas neoliberales) y de la emergencia de la tecnología de la inteligencia artificial (IA). Este entrelazamiento se puede observar en la denominada economía creativa.

La economía creativa (Howkins, 2001) es un concepto muy amplio, que abarca todas las actividades donde se involucran la creatividad, las ideas y el conocimiento. Se fundamenta en la innovación y el emprendimiento. Señala como actividades creativas al arte, diseño, música, gastronomía, robótica, arquitectura, y hasta la industria aeroespacial. Todas aquellas actividades creativas que generan un valor intelectual susceptible de generar una derrama económica importante. Las industrias vinculadas a estas actividades son denominadas como industrias culturales y creativas (ICC). “[L]a industria de la música descuella como ejemplo de la apropiación y explotación de la cultura y de la creatividad popular. Al igual que en el pasado, el poder del Estado con frecuencia es utilizado para forzar tales procesos, incluso contra la voluntad popular” (Harvey, 2007: 176).

Por ello, sus defensores, señalan a la economía creativa como una economía novedosa, pero inclusive, van más allá y la identifican como la economía del siglo XXI (González & Annayeskha, 2020) y como una economía creativa global (Almaududi *et al.*, 2023). Si bien, la economía creativa lleva 22 años desde que fue acuñada como concepto, aún sigue siendo una idea novedosa. Ejemplo de ello, es que durante la crisis sanitaria mundial por el SARS-CoV-2 se ha señalado cómo el mundo, ante su parálisis sistemática por la pandemia, ha encontrado cierto confort, se ha levantado el ánimo y ha generado bienestar debido a las actividades artísticas y culturales. Pero, es pertinente señalar que no han sido las actividades de las propias ICC, han sido las actividades artísticas y culturales de la población que, ante un encerramiento, han tenido, ¡por fin!, el tiempo de desarrollar la parte artística de su ser. Han sido también los artistas que, en la búsqueda de sobrevivencia, han volteado a ver al único lugar donde podían desarrollar su actividad laboral, en internet, a través de conciertos por *streaming* y videos.

Lo anterior es más bien una respuesta humana para escapar de la realidad, el miedo y el estrés generado durante dicha crisis sanitaria. Es una propiedad de la naturaleza del arte y la cultura. Sin embargo, sus defensores señalan que, la economía creativa ha sido una herramienta para la reactivación económica de América Latina (Zaldívar, 2021) e incluso a nivel global existen otros señalamientos similares desde Indonesia (Muna *et al.*, 2023).

Los mismos defensores reconocen que durante este periodo crítico, se realizó una encuesta por parte de la UNESCO, MERCOSUR, BID, SEGIB, OEI a 12 países de América Latina entre los que se encontraban países integrantes del MERCOSUR, Costa Rica y México. El resultado fue que “el 26% de los trabajadores

¹ También llamada economía naranja e impulsada por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID).

pararon totalmente su trabajo, mientras que un 55% dejó de percibir más del 80% de sus ingresos. Solo un 14% indicó haber tenido un impacto positivo” (Zaldívar, 2021: 370).

Por lo tanto, los trabajadores de las industrias creativas y, sobre todo, los de las artes tradicionales que se desempeñaban en los espacios públicos, recibieron un duro golpe con esta crisis, debido a la medida de confinamiento prácticamente de aplicación mundial. Aun así, defensores de la economía creativa señalan que “esta nueva realidad ha creado condiciones para construir nuevos negocios y desarrollar nuevas oportunidades laborales. La pandemia no hizo sino acelerar el proceso de transformación digital de las ICC especialmente las más tradicionales” (Zaldívar, 2021: 376).

En este punto, nos parece importante señalar que hace falta una mirada más crítica a la economía creativa, muchos artículos académicos tienen una orientación panfletaria. En 22 años no se ha generado una verdadera teoría o análisis crítico a la economía creativa. Sólo se publicita la derrama económica que generan estas actividades y que “si se invierte y se generan las condiciones de política adecuadas para estos sectores, ellos serán capaces de generar empleo, valor agregado y crecimiento en la región” (Zaldívar, 2021: 376).

Se habla de las actividades creativas, pero no de los sujetos. Se señala que se generan empleos, pero no qué tipo de empleos y con qué características y derechos laborales. Se subraya el valor agregado que se genera, pero no cómo se genera, que es debido a la explotación de los creativos, los artistas, etcétera.

Algunas voces críticas al respecto hacen importantes observaciones, como McRobbie (2016), quien señala que la juventud es entrenada para trabajar bajo un nuevo régimen laboral de las industrias culturales, donde la pasión y la creatividad puede reemplazar y maquillar la falta de seguridad social que antes se tenía en los trabajos regulares. Por su lado, Lee (2022) señala que: “La perspectiva que ve la creatividad como capital y la disocia conceptualmente del trabajo humano se sustenta aún más en el énfasis del discurso en la propiedad intelectual (IP) como los derechos de autor” (2022: 603). Dicho autor plantea que la centralidad de la creatividad es instrumento de defensa del nexo trabajo- valor, en la nueva economía. Por lo que:

El discurso tuvo la posibilidad de resaltar persuasivamente que la creatividad como consecuencia del trabajo humano determina no solo valores estéticos y simbólicos, sino también valores económicos. Sin embargo, el discurso estaba preocupado por la producción económica potencialmente ilimitada del sector cultural y no logró despertar el interés de los formuladores de políticas en el trabajo creativo (el insumo de las industrias) a pesar de la creciente erudición en el trabajo y la mano de obra en el sector cultural, especialmente en relación con los problemas de la precariedad, bajos ingresos y condiciones de trabajo (Lee, 2022: 603).

La generación de ganancias o plusvalía en la economía creativa se realiza a través de la explotación en distintos niveles de sus trabajadores. Dicha explotación ocurre de diversas maneras, la interrelación entre lo global y lo regional, junto con las políticas neoliberales, ha posibilitado que esta fuerza de trabajo creativa sea sometida al capital como el resto de los trabajadores.

Los trabajadores artísticos son orientados a un trabajo de emprendedor, esto es, que acepten sistemáticamente la falta de derechos laborales, la falta de prestaciones de ley, y donde se les inculca el imaginario social del emprendedor como una persona de negocios, un *freelancer* que es dueño de su propio negocio y tiempo, para encubrir así el carácter informal de su trabajo y los aspectos de precariedad que ello conlleva, como la falta de ingresos fijos y condiciones dignas para su trabajo. Por ello, dentro de los programas económicos los bancos les facilitan financiamientos especialmente orientados a los trabajadores creativos, es decir, se ofrece un endeudamiento difícil de pagar para los trabajadores que no tienen ingresos fijos y prestaciones laborales. Además, una forma en que el capital los explota es también cuando se apropia de los derechos de propiedad intelectual o del propio trabajo de los trabajadores creativos o artísticos. Por tal motivo señalamos que:

No se puede tratar a toda la cultura [y el arte] solamente como un bien privado, tal y como se afirma en la economía [creativa o] naranja. Hacerlo contribuye a generar más condiciones de pobreza y de desigualdad social, ya que no todos los artistas podrán sobrevivir, solamente los que vendan. Por otro lado, contribuirá a generar un gran descontento social. Preservar la cultura como un bien público propicia la cohesión social y puede contribuir a que los artistas –con políticas laborales y culturales– adecuadas, tengan mejores condiciones económicas y laborales (Morales, 2021: 179).

La economía creativa es resultado de la articulación del sistema mundo capitalista con las políticas neoliberales hegemónicas, adoptadas regionalmente. Es aquí, en la interrelación de los niveles donde ubicamos al trabajo de las y los músicos, el cual ubicamos con dos características fundamentales: la primera, que actualmente *la precariedad es inherente* a su labor y la segunda, que se trata de un *trabajo no clásico*.

Precariedad y subsunción del trabajo en el campo musical

La precariedad es un fenómeno complejo, dinámico y multidimensional que ha cambiado y enfatizado distintas deficiencias en distintos mercados del trabajo de acuerdo con su momento histórico y se va caracterizando por su tendencia a presentarse en el mercado laboral informal y a la pérdida de seguridad social, pero de acuerdo con cada tipo de trabajo se presenta con diferentes inseguridades e inestabilidades laborales (Morales, 2021: 70).

La inestabilidad laboral y el hecho de vivir en incertidumbre, rasgos de la precariedad laboral, impactan en la subjetividad (Guadarrama, 2012) del trabajador y su forma de vida. La precariedad laboral en la que se encuentran inmersos una buena parte de las y los músicos se manifiesta por su flexibilidad laboral, tienen que tener dos o más empleos para poder generar los suficientes ingresos que les permitan su sobrevivencia, es decir, por el multiempleo (Guadarrama, 2019). Además “La incertidumbre impide crear un proyecto de vida a largo plazo y condiciones de autonomía plena” (Hualde, Guadarrama & López: 2016: 235).

Así, la precariedad está condicionada por los factores económicos, las políticas públicas y se puede conceptualizar como un proceso evolutivo. (Guadarrama *et al.*, 2012: 216). Debido a las características señaladas, para comprender de una mejor manera el trabajo de las y los músicos es conveniente conceptualizarlo como un trabajo no clásico.

Podemos sintetizar los principales rasgos que consideramos delimitan al trabajo no clásico (De La Garza, 2011), a partir de los cuales fundamentamos nuestra posición de considerar al trabajo de las y los músicos como trabajadores no clásicos. Un primer aspecto que se rescata es que la concepción marxista del trabajo aporta una concepción ampliada de este, ya que considera como trabajo no solo el que se produce para el mercado, tanto el asalariado como el no asalariado, según se postula desde la teoría neoclásica, sino que considera también como trabajo la actividad humana orientada al autoconsumo. Esto es, aquel trabajo que no se produce para el mercado sino para asegurar la continuidad de la vida.

Además, otras características es que una parte de los trabajadores no clásicos no se integran al mercado. Se encuentran inmersos en relaciones de explotación, de subordinación, de cooperación o autonomía. El sustrato de su trabajo es el bien simbólico y puede realizar su trabajo de manera colectiva (De La Garza, 2011: 16).

La ampliación que se propone para la definición de trabajo no clásico en los trabajadores del arte es la siguiente: se trata de un trabajo no asalariado, con inseguridad social, donde el trabajador del arte puede trabajar por cuenta

propia o bajo la concepción de trabajador creativo o innovador y subcontractarse a empresas culturales o de la industria creativa. Su trabajo está precarizado legalmente, pues desde las políticas culturales se le quita sistemáticamente sus derechos laborales. También es un trabajador que está subsumido por la economía mundial capitalista, formal y realmente. (Morales, 2021: 83).

Consideramos, hasta este punto, que las condiciones laborales de los artistas son atravesadas por dos crisis. La primera crisis laboral de las y los artistas es la que articulan las políticas económicas y culturales dentro de la fase neoliberal del capitalismo. El resultado de dicha articulación es la desregulación del mercado laboral, impactando también en los trabajos culturales y creativos, así como en el trabajo de las y los artistas. Por lo tanto, desde 1981 (Salazar, 2004), podemos señalar que, para el caso de México, las y los trabajadores del arte —sean músicos, pintores, actores, bailarines, escultores, etc.— se enfrentaron a condiciones de precariedad que resultaron inherentes a su trabajo. Son las condiciones de precariedad laboral dadas y que se aceptan debido a los imaginarios sociales como naturales de su trabajo. Esta primera crisis laboral continúa hasta la actualidad y una de sus expresiones, consideramos, es la economía creativa. Además, esta se ha acentuado debido a una segunda crisis laboral a la que se han enfrentado los trabajadores artísticos.

La segunda crisis laboral de las y los artistas es la que deviene con la crisis mundial sanitaria del Sars-CoV2 o la denominada *pandemia*. Se podría hablar de una etapa post-pandemia, pues aún en la actualidad muchos trabajadores culturales y del arte no han podido recuperarse.

Las dos crisis laborales de las y los artistas, tienen su origen en la interrelación del sistema mundo capitalista con las políticas neoliberales hegemónicas, pero además tiene una articulación con la dimensión histórica y cultural. La cual es resultado de la implantación violenta de la hegemonía cultural (Gramsci, 2019). En particular, la población de América Latina ha transcurrido sobre caminos de sumisión y resistencia, integrándose a la modernidad americana de la globalización neoliberal. Atilio Borón (2006) lo denomina americanización, mientras que Echeverría (2011) lo denomina como el “*american way of life*”, la negociación civilizatoria del modo de ser moderno dentro del proceso capitalista. Esto se hace visible a partir de la “Industria Cultural” (Horkheimer & Adorno, 1998), cuando esta impone a escala mundial:

[...] la creatividad festiva y estética de la sociedad al servicio del autoelogio práctico que el establishment capitalista necesita hacerse cotidianamente. La “industria cultural” administra el surgimiento de una abrumadora “riqueza de formas” en el universo de los bienes producidos; hecho que se hace evidente [...] en la agitación del universo del espectáculo. Se trata de una riqueza de formas que invade incontinentemente la experiencia humana singular y colectiva del ser humano contemporáneo y en la que se expresa —a través del cine de Hollywood y sus estrellas e “ídolos”, de la postmúsica del rock y sus derivados y sobre todo de la televisión, con su fomento de la afición pasiva al deporte, y de la pseudo interacción de los videojuegos—, el dinamismo profundo, conflictivo y ambivalente de una realidad que es la del difícil proceso de una imposición civilizatoria (Echeverría, 2011: 277).

Por lo tanto, la interrelación de las industrias culturales con las dimensiones políticas, culturales y económicas, articulan su propia evolución, la economía creativa con su interrelación con la tecnología digital no es otra cosa que las industrias culturales 2.0, que continúan deformando las formas naturales² y remplazán-

2 Según la *Crítica de la Economía Política* de Karl Marx, en la vida social mercantil-capitalista rigen simultáneamente dos principios estructuradores que le son inherentes; dos coherencias o dos racionalidades que son contradictorias entre sí: la del modo o la “forma natural” de la vida y su mundo y la del modo o la “forma de valor” (económico abstracto) de los mismos. Son, además, dos “lógicas” de las cuales la segunda, la del “valor”, está permanentemente en proceso de dominar sobre la primera, la “natural”, o de “subsumirla. (Echeverría, 2011: 281).

dolas por las formas inducidas por el capital. La modernidad de la globalización neoliberal se caracteriza de la siguiente forma:

La globalización neoliberal ha marginado a los habitantes de Latino-América, donde el costo de mantenimiento solo puede llevarse a cabo mediante la creación de un entorno miserable. El reacomodo de la globalización neoliberal propone un prototipo de humano civilizado, como una versión mínima del hombre occidental (Echeverría, 2017: 243).

Es importante señalar que en América Latina la modernidad es múltiple, pero su eje rector es el de la modernidad de la globalización neoliberal, la cual radicaliza la relación entre el ser humano y la naturaleza (Echeverría, 2017: 251).

En la globalización neoliberal impera la contradicción entre valor de uso y valor de cambio, esto es lo que señala Echeverría como el valor mercantil del mundo de la vida. La estrategia para sobrellevar la carga de la vida capitalista es el ethos moderno, un camino moderno en el cual la sociedad latinoamericana trata de sobresalir de la violencia que significa el capitalismo, experimenta la vida, “negando la contradicción” (Echeverría 2017: 254) de vivir a través de un proceso de muerte, catástrofe, aniquilación y barbarie, implícito en el proceso capitalista.

La cultura y el arte son formas, donde se puede entender y expresar muy bien esta contradicción. A través del arte en general y, por ejemplo, particularmente la música y de su potencial valor de uso, podemos festejar la vida, inclusive enmarcado dentro de festividades que aluden a la muerte, como el tradicional día de muertos en nuestro país.

Por ello, consideramos, que es trascendente recuperar el valor de uso, “[el cual] está siendo devorado por el valor mercantil” (Echeverría, 2017: 256). Las industrias culturales 2.0, la economía creativa y la tecnología digital promueven ávidamente el consumo de mercancías en formas culturales, artísticas y digitales, donde el valor de cambio domina en detrimento del valor de uso.

Las obras artísticas, como la música, tienen un valor de uso, el cual no se agota al escucharlos, puede generarnos diversas experiencias que continúan resonando aún después de haber escuchado la obra. Marcan nuestra infancia, y momentos importantes de nuestra vida, así sean momentos felices o tristes. Influyen ampliamente en nuestros procesos cognitivos, sean racionales o emocionales. La música tiene además funciones que propician la cohesión social. Todo ello constituye uno de los valores más importantes que despliega la música: su valor de uso. “La utilidad de un objeto lo convierte en valor de uso” (Marx, 2017: 44), y esta utilidad está condicionada por sus cualidades materiales, por lo tanto, lo que constituye un valor de uso es su materialidad.

Mientras que su valor de cambio lo constituye el precio de la música, la unidad monetaria por la que se intercambia. Este valor está dado por el tiempo de trabajo socialmente necesario para su producción. He aquí una de las especificidades de la mercancía artística, que el o la compositora, crean a partir de su subjetividad y cognición el producto musical. Por lo tanto, la creación de valor se da precisamente en esta etapa, en el proceso creativo de la composición o de la ejecución musical, según sea el caso. El modo de producción en las artes es, por lo tanto, peculiar, ya que:

Si el artista no vende su capacidad de transformar su fuerza de trabajo en trabajo [...] sino que lo que vende es esa actividad ya realizada en la forma mercancía, esto es posible gracias a un desarrollo específico de la producción de arte en la sociedad capitalista. El mundo del arte parte del siguiente supuesto básico: de la propiedad de la fuerza de trabajo del artista emana la propiedad sobre el resultado de su aplicación, la cual asume una forma “privada” gracias

a los derechos de propiedad intelectual y de autor. Es decir, es una propiedad que viene consolidada por el derecho burgués. [Por lo que] lo que el artista vende son mercancías que otorgan un derecho de uso específico y de propiedad (con todas las relaciones económicas que ello conlleva, pues la venta es siempre la transferencia de la propiedad del objeto) que está supeditado a la manera como el artista ha aplicado su fuerza de trabajo (Durán, 2008: 215).

Cuando las industrias culturales, como la industria musical, ejercen presión en las y los músicos para que produzcan sus productos con características bien definidas para el mercado, su producto pierde en subjetividad, es decir, ocurre la alienación del trabajador con su producto, lo ve como algo ajeno a él, trabajo enajenado, y es sometido a una relación de poder; esto es, las relaciones en el proceso de trabajo, que permiten la valorización del capital, son también relaciones de poder sobre el trabajo y de tipo cultural (Marx, 2017).

El producto de las y los músicos, sea composición o ejecución es la música. Desde la teoría de Marx (2017), se puede ver a la música como una mercancía, ya que es resultado del trabajo del ser humano y en la economía mundial capitalista las obras de arte, artísticas y artesanías, son una mercancía, con un valor de cambio, mismo que se exagera con fines especulativos para obtener altísimas ganancias.

Las condiciones de precariedad en el trabajo de las y los músicos, y de los artistas en general obedecen a la forma en que se ha configurado el proceso capitalista global, con las políticas neoliberales globales y regionales y como estas se han apuntalado desde la hegemonía cultural. Por ello, previamente, en la investigación sobre las y los músicos en Puebla (Morales, 2021) hemos propuesto cinco configuraciones estratégicas, a partir de las cuales se configura la precariedad y la subsunción del trabajo de las y los músicos en la actualidad, que son:

Una primera articulación estratégica que configura la precariedad y la subsunción en las y los trabajadores de la música, desde la dimensión económica, es: el control preponderante de los medios de producción artística por parte de las industrias culturales.

Con el resultado de que los trabajadores directos son precarizados debido a la subsunción formal a la que están expuestos. Aquellos trabajadores que no tienen una relación directa son también precarizados, debido a la subsunción real del consumo en la que se encuentran, pues en el caso de las y los músicos, la industria musical controla los precios, las tendencias de producción, y el mercado a través de la circulación.

Una segunda articulación estratégica que configura la precariedad y la subsunción en las y los músicos, desde la dimensión política, es la eliminación sistemática de los derechos laborales a través de la implementación de políticas públicas neoliberales que impulsan los modelos económicos y culturales a través de figuras como el empleo cuenta propia, el auto-empleo, el freelance, y los emprendedores. Desde el ámbito jurídico-político, se precarizan los trabajos culturales, creativos o artísticos, al sustraer los derechos más básicos como el derecho a la salud, a un contrato digno y a la seguridad laboral [...].

Se identifica una tercera articulación estratégica, en este caso el acontecer histórico de la trama de dimensiones culturales, sociales y políticas, pues la forma en que estas se van imbricando en diferentes momentos históricos configura condiciones de posibilidad y de precarización en el trabajo de las y los músicos.

La cuarta articulación se refiere a que la categoría histórica del músico ha estado constreñida por diferentes imaginarios sociales que han coadyuvado a la percepción colectiva de las y los músicos, ya sea como como sujetos desvalorizados, o bien como genios creadores otorgándoles un estatus social y económico alto; impactando en sus condiciones materiales de vida y producción, traduciéndose en la polarización existente entre el genio creador y el artista precarizado.

Se identifica a la dependencia cultural como la quinta articulación estratégica que configura la precariedad y subsunción de las y los trabajadores de la música. La dependencia cultural condiciona a la dimensión cultural y

política, identificada como la *hegemonía cultural* que impacta en México y su articulación con la dimensión económica; identificada como los requerimientos y condicionamientos de los países dominantes (Morales, 2021: 328).

Se ha mencionado que han ocurrido tres crisis económicas mundiales en el actual proceso de acumulación capitalista. También señalamos dos crisis laborales de las y los artistas, en específico de las y los músicos. Se han presentado cinco articulaciones estratégicas que se aproximan a la configuración de la precariedad laboral y subsunción de las y los músicos.

Sin embargo, un nuevo actor comienza a consolidarse. La emergencia tecnológica, de la revolución 4.0 con la digitalización y la implementación de la inteligencia artificial estarían generando actualmente lo que podría desembocar en la tercera crisis laboral de los trabajadores creativos, las y los artistas, y para el caso que nos ocupa, las y los músicos.

Inteligencia Artificial

El 9 de octubre de 2021, la Décima Sinfonía de Beethoven, conocida como la “sinfonía inacabada”, fue completada por la Inteligencia Artificial (IA) para celebrar el 250 aniversario del compositor. El proceso compositivo demarca así un antes y después. Aunque ya en 1988 habían sido reconstruidos los dos primeros movimientos por el musicólogo y compositor Barry Cooper, a su vez, los dos últimos movimientos son los que, con la ayuda de la IA, fueron compuestos a partir de la obra original y con la intervención de un arduo trabajo de un equipo de compositores. El hecho de que una IA haya completado una obra de arte, de uno de los compositores más reconocidos del mundo como lo es Beethoven, es contundente, y marca un antes y un después de las implicaciones de la IA en la música.

Al debate sobre el desarrollo tecnológico se incorporó ampliamente, a partir de enero de 2016, la perspectiva sobre la cuarta revolución industrial y sus posibles impactos. La difusión masiva de ella fue encabezada por K. Schwab (2017) en el Foro Económico Mundial, quien postuló que se trata de la fusión de las tecnologías y también señaló que algunas consecuencias negativas podrían ser la pérdida de empleos. Schwab planteó que el desarrollo de la nueva revolución es resultado de las nuevas tecnologías, en campos como la Inteligencia Artificial, la robótica, [la computación cuántica, etc.] (Schwab, 2017: 127).

En ese sentido, los agentes de cambio vendrían por dos frentes; *los sociales* con la flexibilización del trabajo y *los tecnológicos*.

La subcontratación masiva al servicio de la IA

Actualmente, estamos viviendo la reconfiguración de los modos de producción en las artes. Si bien, con la inteligencia artificial (IA) y la robótica, el día de hoy ya se desplazan trabajadores en las industrias, aún es difícil hablar de un desplazamiento del artista por la IA. Sin embargo, la robótica, big data, e Inteligencia Artificial ya incursionan en la generación de arte. Existen pinturas hechas por inteligencia artificial, por ejemplo, el retrato de Edmond Belamy³ —el cuadro se vendió en 432,000 dólares, en una subasta en Crispi en New York, en 2018 (The Guardian, 2018)—, lo que muestra como el mercado extiende su influencia en cualquier expresión que se considera *innovadora* y potenciadora de ganancias económicas. Inclusive hay esculturas hechas por IBM y su inteligencia Watson, o esculturas hiperrealistas elaboradas por los robots de la empresa alemana Kuka. Todo ello pone en cuestionamiento el futuro del arte, el futuro de las y los trabajadores del arte.

³ El colectivo francés Obvious realizó este proyecto. El programa utilizado se inspira del algoritmo de nombre GAN (Generative Adversarial Network), creado por Ian Goodfellow.

La Música creada por IA como Flows Machine, OpenAI, Jukebox, entre otros, plantean la posibilidad de que en el futuro los compositores o ejecutantes puedan ser desplazados por IA. Flows Machine, IA de Sony, lanzó en 2016 la primera canción completa atribuida totalmente a una IA, la cual se llama “Daddy’s Car”. En 2018 se lanzó una colaboración entre artistas humanos, pertenecientes a una banda llamada Skygge y la IA Flow Machines titulada “Hello World” (Avdeeff, 2019: 10).

Hay posiciones encontradas respecto al impacto de la tecnología en el campo laboral; así, autores como Frey (2013) plantean la posibilidad de sustitución por la computadora en aquellos trabajos que tienden a la informatización. En el campo artístico, en “las bellas artes” (2013:40) considera que hay un riesgo bajo de la informatización. Por su parte, Arntz, Gregory y Zierahn (2016: 25) minimizan el impacto, señalando que “la posibilidad técnica de utilizar máquinas en lugar de humanos para la provisión de ciertas tareas no tiene por qué significar que la sustitución de los humanos por las máquinas realmente tenga lugar”.

Sin embargo, sectores de la industria musical que ya han sido informatizados o donde la incursión de la IA ya está remplazando el trabajo de algunos músicos, como se observa más adelante en uno de los testimonios de la entrevista.

Además, actualmente la inteligencia artificial representa también una competencia contra las y los [...] compositores, se ha creado inteligencia artificial (IA) capaz de emular dicha actividad, como lo es el proyecto DeepBach (2016), donde una computadora realiza composiciones al estilo de Bach o Flow Machines;⁴ ambos proyectos a cargo de Sony, los cuales consisten en IA capaz de componer canciones completas. [...] Es importante resaltar que la creatividad resulta erosionada por la presencia de [la IA], en donde el sentimiento, la pasión, la imaginación y el razonamiento humano se pierden. En la actualidad, la IA está orientada a replicar una síntesis del comportamiento humano. En dicho enunciado se acentúa que el *pathos* de la IA es generar un modelo general, un estereotipo del comportamiento humano, lo cual entra en contradicción con el arte, pues este obtiene su peculiaridad justamente de la amplia heterogeneidad de comportamientos humanos; sin embargo, constreñir a la música bajo un comportamiento que le es funcional al capital produciendo solo lo que se puede capitalizar, es el camino de los algoritmos enfocados a replicar el comportamiento artístico. (Morales, 2021: 84).

La idea de la Inteligencia Artificial puede ser rastreada hasta 1848, cuando la matemática Ada Lovelance imaginaba una máquina capaz de componer y elaborar piezas musicales sustentadas en la ciencia y de cualquier grado de complejidad (Menabrea & Lovelance, 1842).

La inteligencia artificial “tiene por objeto que los ordenadores hagan la misma clase de cosas que puede hacer la mente” (Boden, 2022: 11). Esto se refiere a realizar tareas complejas que involucran competencias psicológicas, razonar, predecir, planificar, asociar.

La IA tiene dos objetivos principales. Uno es el *tecnológico*: usar los ordenadores para hacer cosas útiles (a veces empleando métodos muy *distintos* a los de la mente). El otro es *científico*: usar conceptos y modelos de la IA que ayuden a resolver cuestiones sobre los seres humanos y los demás seres vivos. La mayoría de los especialistas en IA se concentra en un solo objetivo, aunque algunos contemplan ambos (Boden, 2022: 12).

El fenómeno de los avances tecnológicos y su implementación en el arte, se puede concebir como un movimiento de orden, desorden y organización (Morin, 2009), en el cual arte y ciencia se van interrelacionando. La automatización de la música, por ejemplo, puede concretarse con la invención de la Pianola por Edwin

4 <https://www.flow-machines.com/>

Votey en 1895. Músicos y matemáticos experimentaron con la música aleatoria, generada a partir de funciones logarítmicas y matrices tonales en 1950. Antes Arnold Schoenberg había destruido el sistema tonal, la base de toda la música occidental hecha desde el siglo XVI, con su método compositivo del serialismo en 1923, este fue una innovación que buscaba una forma de expresionismo radical (Salvetti, 1999: 108). Más allá, surge otra destrucción y transformación de la música con la llamada indeterminación musical, con exponentes como John Cage, donde se buscaba aleatoriedad musical y que las decisiones composicionales las determinara el azar y no el compositor.

Desde un enfoque neurocientífico se podría decir que Stravinski se adelantó al descubrimiento de las neurociencias sobre la plasticidad de nuestra mente. Este compositor hizo nacer de manera violenta el modernismo musical debido a sus disonancias y sostenidas tonalidades (sin fin de páginas de partitura, densidades de acordes, notas tartamudas, coágulos de sonidos): “Desfiguro sus traiciones y desmantelo sus ilusiones”, Stravinski “se anticipó a las anticipaciones de su público (Lehrer, 2010: 152 y 161). Ahora se sabe que las neuronas de la corteza auditiva se modifican y buscan continuamente predecir patrones y cuando estos son predichos correctamente el cerebro recompensa con un flujo de dopamina y emociones. La neurociencia nos dice que “la originalidad es la fuente de la emoción”, Por ello Lehrer explica un aspecto fundamental de la música:

Sin artistas como Stravinski que compulsivamente lo hacen todo nuevo, nuestra sensación del sonido sería cada vez más estrecha. La música perdería su incertidumbre esencial. La dopamina dejaría de fluir. En consecuencia, el sentimiento iría lentamente huyendo de las notas, y lo único que nos quedaría sería un caparazón de consonancia fácil, la culta bobada musical perfectamente predecible (Lehrer, 2010: 173).

Si bien, la digitalización de las tecnologías ha sido importante para la revolución tecnológica 4.0, es a partir de herramientas como las redes neuronales, las computadoras cuánticas, el *deep learning*, sobre las cuales emergen los últimos avances de IA. Ha sido a partir de “eventos como la recreación de la sinfonía de Beethoven o el uso de IA para ayudar a generar el ‘ritmo de Tokio 2020’, el himno oficial de los Juegos Olímpicos de Tokio, que [la IA relacionada a la música] ha recibido la atención en los medios” (Civit *et al.*, 2022: 1).

El compositor Eduardo Reck Miranda (2000) investiga desde la década de los 90 las implicaciones computacionales y de la IA con la composición musical. Aunque hay investigadores que buscan acercarse a la inteligencia humana, también hay vertientes que señalan que “sería mejor que los sistemas de IA se diseñen para explorar las capacidades intrínsecas de las computadoras, en lugar de emular la mente humana” (Miranda, 2000: IX). Como lo son: el manejo masivo de datos y su procesamiento en paralelo, entre otros.

La IA ha hecho posible que psicólogos y neurocientífico desarrollen influyentes teorías sobre la entidad mente-cerebro, incluyendo modelos de cómo funciona el cerebro físico. [...] Los biólogos también han utilizado la IA en forma de vida artificial (*A-Life*) para desarrollar modelos computacionales de diversos aspectos de organismos vivos que les ayudan a explicar varios tipos de comportamiento animal, el desarrollo de la forma corporal, la evolución biológica y la naturaleza de la vida misma. [...] No obstante existen profundas discrepancias sobre si algún sistema de IA podría poseer auténtica inteligencia, creatividad o vida (Boden, 2022: 13).

En cuanto a la investigación musical se ha experimentado en la década de los 90 con las redes neuronales en la música para crear composiciones generativas. También el análisis musical, área especializada de compositores y musicólogos se ha explorado con la IA para generar cartografías musicales de obras de jazz, etcétera.

La música es una actividad intelectual; es decir, la habilidad de reconocer patrones y de imaginarlos modificados por acciones. Entendemos que esta habilidad es la esencia de la mente humana: requiere de mecanismos de memoria sofisticados, que involucran tanto manipulaciones conscientes de conceptos como acceso subconsciente a millones de vínculos de la red neurológica del ser humano. [...] La música no es detectada solo por nuestros oídos; por ejemplo, la música es también “escuchada a través de la piel de nuestro cuerpo completo” (Miranda, 2000: 2).

La música puede ser compuesta por la Inteligencia Artificial, también puede clonar voces y aplicarlas a canciones ya existentes. Por ejemplo, hay experimentos donde se clona la voz de Paul McCartney y se pone en una canción donde solamente cantaba John Lennon. “En el futuro, los músicos pueden ser reemplazados por programadores de computadoras” (Krueger, 2019, pos 212 de 5089).

Por lo tanto, el primer debate sería entonces el siguiente: ¿Los seres humanos aceptaríamos y consumiríamos la música creada por la IA, como si fuese una obra artística y cultural producida por otro ser humano? ¿Este es el futuro de la música por *streaming*? El compositor y músico Rick Beato (2023) opina que es posible que en un futuro cercano el catálogo musical de Apple Music y Spotify contenga tanto artistas humanos como artistas de IA. Inclusive podríamos elegir entre escuchar a los Beatles originales, y la versión de IA donde cantarían canciones actuales, que por supuesto, nunca llegaron a grabar. Sólo recordemos que ya hay colaboraciones entre artistas humanos e IA, como es el caso de Flow Machine con Skygge, mencionado anteriormente.

Posiblemente la consecuencia inmediata para los músicos que trabajan en restaurantes, bares, transporte y plazas públicas, no sea tangible a corto plazo. Ellos sobreviven actualmente a las dos crisis laborales y con la incursión de la IA sería posible que ahora, en el transporte público o en el restaurante, los escuchemos con canciones de moda creadas por la IA.

Con base en la categorización de las y los trabajadores de la música en: Académicos, Líricos y músicos de oportunidad (Morales & Romero, 2021), se entrevistó a un músico por cada categoría, obteniéndose que los tres utilizan la distribuidora musical por *streaming* Spotify, la cual paga aproximadamente 0.003 centavos de dólar por reproducción, algo así como 0.051 centavos de pesos mexicanos.

El pago que realiza Spotify a sus artistas es injusto, sólo recordemos que, para finales de 2013, ya había generado más de “mil millones de dólares para titulares de derechos en todo el mundo”. Sin embargo, como señala Wikström, no todas estas ganancias tendrían repercusión en los compositores y artistas, ya que “algunas de las críticas expresadas por artistas y compositores se deben al hecho de que los proveedores de servicios pagan principalmente las regalías a las compañías de música y no directamente a los compositores, músicos o artistas” (Wikström, 2014: 18).

A continuación se destaca la respuesta de los entrevistados al preguntarles si conocían alguna herramienta de IA para su actividad musical y si pensaban que esta tuviera algún aspecto positivo o negativo en su trabajo artístico.

El músico académico entrevistado tiene múltiples trabajos, uno de ellos es su propio medio de distribución colectivo de composiciones a la carta. Un sistema mediante el cual otros compositores ponen a su disposición la obra y si algún cliente internacional desea comprar los derechos de la obra, él se lleva un porcentaje justo, y el compositor en cuestión recibe la mayoría del pago. El mismo tiene algunas composiciones, ya colocadas en series de Netflix en Inglaterra. Sin embargo, nos comenta que ya ha sentido la repercusión de la IA en el negocio de composiciones a la carta, pues sus ingresos se han reducido a la mitad desde que competidores de IA han entrado al negocio. “No creo poder sostener mi negocio más allá de un año o dos” (Alejandro).

La música lírica menciona que le llama la atención la IA como una forma de experimentar con su música. “Aunque, si ya hay herramientas de IA, me pregunto, dónde queda la creatividad de los artistas” (Diana).

El músico de oportunidad, aunque sí ha utilizado el servicio de Spotify, actualmente no cree que la IA represente un obstáculo para su manera de hacer música de manera tradicional, con su guitarra y su voz y presentarla a su público en el transporte público. “En realidad, desconozco qué tipo de ventajas pueda tener esa tecnología, debe ser muy cara” (Erivan).

Por lo tanto, los algoritmos de la IA ya se han enraizado alrededor del trabajo del músico. Habría que cuestionarse de qué otras maneras van a impactar a futuro las IA en el trabajo del músico que, en general, tiende a la precariedad. ¿Es esta la tercera crisis que deben enfrentar las y los artistas?

Precariedad estética

La composición musical requiere muchas aptitudes cognitivas, las cuales se vierten en la técnica y la creatividad. La música lleva plasmada la subjetividad del compositor, pero también su razonamiento, sus miedos y emociones. La música para que se realice como una obra artística plena, debe contener tres elementos esenciales: ser expresivo, cognitivo y estético. Para ser expresivo debe producir empáticamente la misma emoción del compositor en el escucha. ¿Puede la IA generar estos tres elementos en sus composiciones?

El capitalismo artístico ha conseguido crear un entorno estético creciente, es verdad, al mismo tiempo no deja de difundir normas de existencia de tipo estético (placer, emoción, sueño, evasión, diversión). Pero el modelo estético de existencia volcado al consumo que promueve dista mucho de ser sinónimo de vida bella, hasta tal punto es inseparable de la adicción y la impaciencia, del sometimiento de modelos comerciales, de una relación con el tiempo y el mundo dominado por los imperativos de rapidez, rendimiento y acumulación (Lipovetsky, 2015: 28).

El artista, el compositor o compositora que crea con libertad sus obras musicales, las dota de su subjetividad y de elementos simbólicos, pero al estar inmerso en el modo de producción capitalista, cae en una contradicción. Ya que, a su vez, dicha actividad es constreñida por la cultura dominante, por la hegemonía cultural, por las tendencias de la industria musical. El o la música que desean hacer obras que se *adaptan* al mercado, optarán por crear algunas parecidas a las del *mainstream*. Así, las actividades compositivas o interpretativas de la música, que son vitales en el proceso del desarrollo creativo del artista y la obra, se degradan, imposibilitando que se despliegue lo cognitivo, estético, analítico, racional y moral en la obra musical.

En un sentido, ocurre la pérdida aural (Benjamin, 2018), la cual también la podemos referir como la descontextualización social y política de la obra, una descontextualización de los hitos históricos vinculados a la época de la obra y que permean a la consciencia social del colectivo (Morales, 2021).

La subjetividad tiene el potencial, pero es arrastrado por el proceso de producción y consumo capitalista. Como la obra se realiza para el mercado capitalista, se difumina la subjetividad bajo la subsunción real del consumo bajo el capital (Veraza, 2012). Ocurre lo que Marx (2017) señala como la enajenación del trabajo, el o la compositora, ven su obra musical como extraña, ajena a ellos mismos. Por lo tanto, la falta o degradación de elementos estéticos, expresivos, cognitivos, y en su conjunto simbólicos en la música, es lo que la dotará de mayor o menor grado de precariedad estética.

Las implicaciones de la IA en la precariedad estética se configuran por la apropiación del modo de producción en las artes, en la música. La IA escanea todas las obras musicales existentes en la red y a partir de ellas deriva sus composiciones musicales. Es la industria musical apropiándose de la propiedad intelectual de las y los músicos.

Proponemos como precariedad estética, a la categoría que permite articular la precariedad económica con la dimensión estética y simbólica, donde hay un vacío o carencias estéticas, subjetivas y simbólicas ocasionadas por la enajenación del trabajador del arte. Esto debido a que cada vez los procesos artísticos son subsumidos con mayor fuerza, los trabajadores del arte tienden a crear objetos artísticos para satisfacer el mercado en detrimento de su creatividad y subjetividad, derivando en esta precariedad estética (Morales, 2021: 300).

La precariedad en los músicos no solamente se manifiesta en sus condiciones laborales, sino que se deriva de su subsunción, debido a la homogenización como técnica para favorecer a la industria musical, esta conlleva inevitablemente a que las y los músicos al replicar las tendencias musicales, limitan su creatividad musical para crear obras musicales homogéneas, resultando en obras con un amplio grado de precariedad estética. Formas musicales, ritmos, melodías y armonías se simplifican al extremo. En ese sentido, Benjamin (2018) reconoce que en la masificación del arte hay una imposición de la homogeneidad de la cantidad sobre la calidad. Lo anterior, es un mecanismo de la economía mundial capitalista.

Esta masificación también permite la posibilidad de ruptura a través de la acción de la artista ejercida en la coyuntura del proceso de producción en las artes y la emergencia de las IA, una direccionalidad creativa del artista con su propio proceso de producción.

En la música como mercancía, se degrada el valor de uso, por la primacía otorgada al valor de cambio. Se reproduce la producción simbólica de la hegemonía cultural en detrimento de la propia cultura. Con la música del *mainstream* se puede normalizar la violencia, se disloca el discurso político (Rancière, 2019).

El proceso de trabajo artístico con la irrupción tecnológica de la IA va a implicar una técnica que va a mediar entre las y los músicos y su obra. La industria musical pondrá a disposición de las y los músicos herramientas de IA, subsumiendo con dichas técnicas a una gran mayoría de músicos.

Consideraciones finales

A partir de esta investigación se han planteado las condiciones de posibilidad conformadas por las configuraciones que se han explorado para considerar que la inteligencia artificial, enmarcada dentro de la emergencia tecnológica y de la revolución 4.0 implementadas en la dinámica de globalización capitalista, muestra una vertiente de la incidencia de la IA en la precarización laboral y estética de las y los músicos, bien podríamos estar ante la tercera crisis laboral de las y los artistas.

Queda abierta la posibilidad de utilización creativa de la IA en la creatividad del ser humano en sus diversas dimensiones, cuya corroboración requiere de una investigación a futuro.

La tecnología es un proceso social y además se articula con el neoliberalismo, utilizada para bajar los costos de producción, actualmente la IA tiene una incidencia directa en los trabajadores; pone en tensión el rumbo del trabajo artístico y humano, pues ahora pueden ser suplantados por máquinas con inteligencia artificial.

La tendencia de la industria musical es a homogenizar sus productos, con ello se imponen géneros y formas musicales, las cuales les generan mayores ganancias, ello conlleva a un detrimento estético, a una precariedad estética en la música.

La agresiva incursión de la IA en la música añade una capa más profunda de despojo y precarización donde queda totalmente borrado el productor o artista. El camino que le queda a las y los músicos es el que ha transitado siempre, innovarse y reconstruirse a sí mismo, debe utilizar los elementos cognitivos: expresivos, emocionales y estéticos para transformarse a sí mismo y escapar, ya que la IA no va a poder recrearlos sino hasta que han sido ya creados por el artista.

Por lo tanto, hay que cuestionar los patrones de consumo, se debe empoderar el valor de uso, erosionar las prácticas que llevan a la precariedad estética, desde los micros espacios, ya que la música puede ir generando consciencias. Resistir la apropiación de los derechos de autor y cuestionarse si no valdría la pena que la música estuviera libre de *copyright* en un punto actual donde la IA se apropia de la producción y propicia la precarización económica y estética de las y los músicos.

Referencias

- Almaududi, Abu Muna, Bana, Al Tareq & Gadzall, Silvy Sondari (2023). “Basic Capital of Creative Economy: The Role of Intellectual, Social, Cultural, and Institutional Capital” en *Apollo: Journal of Tourism and Business*, Indonesia, vol. 1, N.º 2, mayo.
- Acharya, Amitav (2009). “Regional Worlds in a Post-hegemonic Era” en *Cahiers de Spirit/Spirit Working* <<https://shs.hal.science/halshs-03604871/document>>
- Arntz, Melanie, Gregory, Terry & Zierahn Ulrich (2016). “The Risk of Automation for Jobs in OECD Countries: A Comparative Analysis” en *OECD Social, Employment and Migration Working Papers*, Paris, N.º. 189.
- Avdeeff, Melissa (2019). “Artificial Intelligence & Popular Music: SKYGGE, Flow Machines, and the Audio Uncanny Valley” en *Arts*.
- Benjamin, Walter (2018). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
- Boden, Margaret (2022). *Inteligencia Artificial*. Madrid: Turner.
- Boron, Atilio A. (1994). “Towards a Post-Hegemonic Age?: The End of Pax Americana” en *Security Dialogue*, vol. 25, N.º 2. En: <<https://www.jstor.org/stable/44471449>>
- Boron, Atilio A. (2006). “Clase de cierre: La cuestión del imperialismo” en Boron, Atilio A., Amadeo, Javier & Gonzáles, Sabrina (comps.). *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Civit, Miguel, Civit, Javier & Cuadrado, Francisco (2022). “A systematic review of artificial intelligence-based music generation: Scope, applications, and future trends” en *Expert Systems with applications*, Sevilla, vol. 209, 15 de diciembre.
- De La Garza, Enrique (2018). *La metodología configuracionista para la investigación*. CDMX: Gedisa-UAM.
- De la Garza, Enrique (2011). *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva*, Tomo II. México: Plaza y Valdés.
- Dostoyevski, Fiódor (2014). *El idiota*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Durán, José María (2008). “Sobre el modo de producción de las artes. Marx y el trabajo productivo” en *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, Berlín, vol. 17, N.º 1, enero-julio.
- Echeverría, Bolívar (2011). *Critica de la modernidad capitalista*. La Paz: Garza Azul Editores.
- Echeverría, Bolívar (2017). *La modernidad de lo Barroco*. CDMX: Editorial ERA.
- Frey, Bruno S. & Serna, Ángel (1993). “La Economía del Arte: un nuevo campo de investigación” en *Revista de Derecho Financiero y de Hacienda Pública*, Zúrich, vol. 43, N.º 228, noviembre-diciembre.
- Frey, Carl B. & Osborne, Michael (2013). “The Future of Employment: How Susceptible are Jobs to Computerization?” en University of Oxford, Working Papers en: <<https://www.oxfordmartin.ox.ac.uk/downloads/academic/future-of-employment.pdf>>
- García, Rolando (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, métodos y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

- García, Ariel & Rofman, Alejandro (2020). “Circuitos produtivos regionais: notas para uma renovada ferramenta analítica sobre processos econômicos na América Latina no início do século XXI” en *Revista Brasileira De Estudos Urbanos E Regionais*, vol. 22, enero-diciembre.
- Carbajal, Fausto (2023). “Riesgo político, seguridad y geopolítica: América Latina y la competencia estratégica Estados Unidos-China” en *URVIO. Revista Latinoamericana de Estudios de Seguridad*, Quito, N° 36, mayo-agosto.
- González, Beuses & Annayeskha, Grabiela (2020). “Economía del siglo XXI: Economía naranja” en *Revista de Ciencias Sociales (Ve)*, Maracaibo, vol. 25, N.º 4, 25 de agosto.
- Gramsci, Antonio (2019). *Antología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Guadarrama, Rocío (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*. CDMX: UAM.
- Guadarrama, Rocío, Hualde, Alfredo & López, Silvia (2012). “Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica” en *Revista mexicana de sociología*, CDMX, vol. 74, N.º 2, abril-junio.
- Harvey, David (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- Harvey, David (2014). *Seventeen contradictions and the end of capitalism*. Oxford: Oxford University Press (OUP).
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor (1988). *Dialéctica de la Ilustración*. Valladolid: Trotta.
- Howkins, John (2001). *La economía creativa: transformar una idea en beneficios*. New York: Penguin Editors.
- Hualde, Alfredo, Guadarrama, Rocío & López, Silvia (2016). “Precariedad laboral y trayectorias flexibles en México. Un estudio comparativo de tres ocupaciones” en *Revista de Sociología*, Barcelona, vol. 101, N.º 2, 30 de marzo.
- Krueger, Alan (2019). *Rockonomics. How the music industry can explain the modern economy*. London: John Murray Press.
- Lee, H.-K. (2022). “Rethinking creativity: creative industries, AI and everyday creativity” en *Media, Culture & Society*, 44(3).
- Lehrer, Jonah (2010). *Proust y la Neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*. Madrid: Paidós.
- Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean (2015). *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Marx, Karl (2017). *El Capital. Capítulo VI inédito*. CDMX: Siglo XXI Editores.
- McRobbie, Angela (2016). *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity Press.
- Miranda, Eduardo (2000). *Readings in Music and Artificial Intelligence*. New York: Routledge Publisher.
- Menabrea, Luigi Federico & Lovelace, Ada Augusta (1842). “Sketch of the analytical engine invented by Charles Babbage” en: <<https://www.fourmilab.ch/babbage/sketch.html>>
- Morales, Axel Alfredo (2021). “El trabajo de las y los músicos en Puebla: Entre la resistencia, la precariedad y la sobrevivencia a la industria musical”. Tesis de Doctorado. Puebla, noviembre.
- Morales, Axel Alfredo & Romero, Jorge (2021). “Aproximación teórica y caracterización del trabajo del músico: entre la precarización y la sobrevivencia” en *Revista Electrónica de Estudios Latinoamericanos*. Buenos Aires, vol. 20, N.º 77.
- Morin, Edgar (2009). *El método III*. Madrid: Cátedra.
- Rancière, Jacques (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. CDMX: Fondo de Cultura Económica.
- Rick, Beato (2023). “The AI Effect: A New Era in Music and Its Unintended Consequences” en: <<https://www.youtube.com/watch?v=-eAQOhDNLt4&t=639s>>

- Salazar, Francisco (2004). “La Globalización y Política Neoliberal en México” en *El Cotidiano*, CDMX, vol. 20, N.º 126, julio-agosto.
- Schwab, Klaus (2017). *La cuarta revolución industrial*. Davos: World Economic Forum.
- Salvetti, Guido (1999). *El siglo XX. Primera parte. Colección la Historia de la Música*. Ciudad de México: Conaculta-Turner Libros.
- The Guardian (2018). “Call that art can a computer be a painter” en: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2018/oct/26/call-that-art-can-a-computer-be-a-painter>>
- Veraza, Jorge (2023). “Crisis civilizatoria sin crisis del capitalismo y COVID-19” en *Cuadernos de Geografía. Revista Colombiana de Geografía*, Bogotá, vol. 32, N.º 2, 1 de julio.
- Veraza, Jorge (2007). *Economía y política del agua: el agua que te vendo primero te la robé*. CDMX: Ítaca.
- Wikström, Patrik (2014). “The Music-Industry in an Age of Digital Distribution” en: < <https://www.bbvaopenmind.com/en/articles/the-music-industry-in-an-age-of-digital-distribution/> >
- Zaldívar, Trinidad (2021). “Las industrias creativas, una herramienta para la reactivación económica y la cohesión social” en *Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, N.º 9.
- Zemelman, Hugo (2011). *Configuraciones críticas. Pensar epistémico sobre la realidad. Sujeto y conciencia histórica*. México: CREFAL-Siglo XXI Editores.

9

Determinantes y elementos constitutivos del mercado del arte NFT*María Andrea López Toache***Introducción**

La innovación tecnológica ha tenido impactos importantes en la evolución del arte, al ser parte de la experimentación misma. En ese sentido, este artículo refiere a cómo la innovación ha generado la formación del llamado arte NFT (No Fungible Token), esto al menos desde tres vías: medio de producción artística, medio de visualización (consumo) y compra.

El arte es fuente de experimentación con regularidad, con el uso de nuevos insumos y herramientas para la producción artística, creando a su vez nuevas tendencias y formas. El NFT continúa el desarrollo del arte digital y de internet de las últimas tres décadas, donde la interconectividad y comunicación se profundizaron. El consumo no es la excepción, está cada vez más en tensión con la galería y el museo, tratando de dar el salto en su totalidad a la portabilidad.

Sin embargo, esto también determinaría más pronto que tarde la condición para la creación de un mercado del arte digital. En este sentido, el artículo tiene como objetivo analizar cómo la innovación tecnológica ha definido las características de producción y consumo dentro del arte NFT, pero, sobre todo, las del mercado. En el sentido de distinguir la diferencia entre los elementos constitutivos del mercado del arte tradicional —específicamente la pintura— y los del mercado del NFT.

Se tomará como ejemplo una noticia que impactó de manera mediática el mundo del arte NFT en México, para plantear algunas interrogantes que surgen con el uso de esta nueva tecnología.

El arte digital y el valor

El valor de una obra de arte no reside únicamente en su expresión estética, sino también en la dinámica de deseo y significado que el mercado del arte le otorga, transformando la percepción subjetiva en una objetividad transaccional. Con esto se sugiere que el valor de una obra de arte creada por un artista tradicional no se limita solo a sus habilidades técnicas o a la belleza estética de la obra en sí, también implica que el mercado del arte desempeña un papel importante en la determinación del valor de la obra. La percepción subjetiva del arte por parte de los compradores y coleccionistas, así como la dinámica de oferta y demanda en el mercado del arte, influyen en el precio y la cotización de las obras de un artista tradicional. La popularidad, la reputación y el reconocimiento en el mercado pueden afectar el valor económico de sus creaciones, más allá de la calidad artística intrínseca.

Los artistas digitales utilizan medios y tecnologías modernas, lo que puede cambiar la percepción tradicional del arte. La obra de arte digital a menudo se valora por su originalidad, creatividad, habilidades técnicas y su capacidad para abordar temas contemporáneos o tecnológicos. El mercado del arte digital se ha ido expandiendo, y el valor de las obras digitales también está influenciado por la demanda en el mercado en línea y las subastas digitales. Además, el arte digital puede ser más accesible a una audiencia global¹ debido a su naturaleza digital, pero también puede enfrentar desafíos únicos, como la copia no autorizada

¹ Conformada por: coleccionistas, entusiastas de la criptomoneda, artistas, empresas y marcas, curadores y galerías, inversionistas, *gamers*, otros artistas digitales. El mercado de NFT es muy dinámico y puede evolucionar rápidamente y, además, es diversificado.

y la dificultad para garantizar la autenticidad de las obras. El mercado está explorando la tecnología NFT como una posible solución para abordar el problema mencionado.

Un artista tradicional y un artista digital pueden diferir en varios aspectos que involucran la producción, distribución y consumo de su arte. Un artista tradicional es aquel cuya producción artística se basa en técnicas y medios convencionales, como la pintura al óleo, la acuarela, la escultura y el dibujo a mano, entre otros. Desde una perspectiva económica, el artista tradicional suele necesitar invertir en materiales y herramientas físicas para dar vida a su obra de arte. Esto puede incluir la adquisición de lienzos, pinceles, pigmentos, arcilla y otros insumos artísticos. Además, el proceso creativo puede ser más lento y demandar tiempo y dedicación para perfeccionar sus habilidades artísticas.

En cuanto a la distribución, el artista tradicional puede optar por vender sus obras a través de galerías de arte, exposiciones, ferias de arte y otros canales físicos. Estos canales a menudo implican costos adicionales, como comisiones para las galerías o gastos de envío si las obras se venden a clientes fuera de su ubicación; además, el acceso a un mercado más amplio puede estar limitado por las restricciones geográficas y los costos de transporte.

Por otro lado, un artista digital emplea herramientas y tecnologías digitales para crear su obra de arte. Esto puede incluir el uso de software de diseño, edición de imágenes, modelado 3D, realidad virtual y otras tecnologías. En este sentido, el artista digital puede requerir una inversión inicial en hardware y software, como computadoras de alto rendimiento, tabletas gráficas y programas especializados. El acceso a estos recursos puede estar más democratizado, pero aún puede requerir una inversión significativa en comparación con los medios tradicionales.

En cuanto a la distribución, el artista digital tiene la ventaja de llegar a una audiencia más amplia a través de plataformas en línea. Internet permite que su trabajo llegue a personas de todo el mundo con relativa facilidad, las redes sociales y sitios web de ventas de arte les permiten llegar a un mercado global de manera más directa. Esto puede resultar en una mayor visibilidad y oportunidades de ventas, pero también implica competir en un entorno digital cada vez más saturado.

Además, los modelos de negocio pueden variar entre los artistas digitales, y algunos pueden ofrecer su arte de forma gratuita o con licencias creativas específicas para promover su trabajo y construir una base de seguidores, mientras buscan ingresos a través de comisiones personalizadas, licencias comerciales o colaboraciones.

Esto no significa que esta distinción sea siempre tan clara. En realidad, existe una amalgama de técnicas y enfoques en el mundo del arte, donde artistas tradicionales pueden incorporar herramientas digitales en su trabajo, mientras que artistas digitales ocasionalmente se sumergen en métodos más tradicionales. En lugar de intentar establecer una separación tajante entre estos dos grupos, debemos reconocer que el panorama artístico es diverso y complejo.

En este contexto, encontramos a artistas de performance, del cuerpo, diseñadores, artesanos y muchos otros, cada uno aportando su perspectiva única. El propósito de este artículo no es segmentar a estos artistas, sino proporcionar un punto de referencia para destacar los elementos específicos que son relevantes en el contexto del arte digital.

En el esquema 1 presentamos el mercado del arte, tanto tradicional como digital, se divide en tres apartados fundamentales: producción, intermediarios y consumo. En cada uno de estos segmentos, hemos identificado elementos clave que consideramos de gran relevancia. Los sujetos o actores involucrados juegan un papel central en cada etapa, mientras que los elementos auxiliares o facilitadores, como medios, herramientas, plataformas y canales de distribución del arte, desempeñan un papel fundamental para el desarrollo y difusión de las obras artísticas.

Esquema 1. Actores, medios y plataformas del mercado del arte tradicional y digital

	Sujeto	Medios /Herramientas	Plataformas de expresión y Canales de distribución
PRODUCCIÓN	Artista	Sistema de aprendizaje (escuelas, cursos, talleres) El artista puede ser autodidacta Becas artísticas Estancias de investigación artística	Trabajo por unidad terminada (<i>freelance</i>) Espacios de arte para venta directa (artista-comprador) Intervenciones en espacios públicos o privados
INTERMEDIARIOS	Críticos Difusores y promotores Curadores Comerciante	Revistas y medios especializados Catálogos Instituciones culturales Herramientas de promoción (<i>marketing</i>)	Museos, Bienales, festivales, exposiciones y ferias de arte, Subastas, Galerías
COMPRA	Comprador por gusto personal o como inversión a largo plazo Coleccionistas Especuladores	Certificados de autenticidad de la pieza artística NFT (No Fungible Token) Derechos de autor (marco jurídico)	Reproducción ampliada de una obra artística (copias certificadas, souvenirs, utilización de cierta pieza artística en otros medios) Apropiaciones artísticas

Fuente: Elaboración propia (2023)

En el apartado de producción, se identificó a los artistas y creadores como los protagonistas, ya que son quienes dan vida y forma a las obras de arte. Junto a ellos, encontramos una serie de elementos auxiliares, como las herramientas y medios de expresión que utilizan, que les permiten materializar su visión artística.

En cuanto a los intermediarios, aquí se sitúan aquellos actores que facilitan el vínculo entre los artistas y el público. Galerías de arte, agentes, curadores y plataformas digitales, entre otros, juegan un rol crucial al promover y dar visibilidad a las obras de arte, actuando como puente entre los creadores y los consumidores.

Por último, en el apartado de consumo, los protagonistas son los espectadores, coleccionistas y compradores de arte. Ellos son quienes completan el ciclo, otorgando significado y valor a las obras, ya sea a través de su apreciación estética o mediante su adquisición.

Este esquema identifica los elementos clave en el proceso del mercado del arte, destacando tanto a los actores principales como a los elementos auxiliares que permiten que el arte cobre vida, se difunda y se convierta en un componente artístico de nuestra sociedad.

Es importante destacar que no siempre todos los elementos tienen su equivalente directo en el mercado de arte digital. Algunos de estos elementos se presentan de manera diferente o se combinan en un solo aspecto. Por ejemplo, los intermediarios tradicionales como los curadores, críticos, difusores y comerciantes aún existen en el mercado del arte digital, pero su participación se vuelve más difusa. En este contexto, el propio artista puede desempeñar el papel de validador de sus obras a través de plataformas digitales, y es el público, a través de sus opiniones y valoraciones simbólicas, quien otorga el estatus de arte a una pieza.

Usualmente, el artista que vende directamente su obra sin intermediarios es considerado un artista emergente o en proceso de desarrollo (Boutique, 2015; Robertson, 2005), esta consideración no implica necesariamente una menor calidad o valoración de su obra, sino que se refiere principalmente a su posición en el mercado del arte y su nivel de reconocimiento por parte de los compradores y galerías. Una de las ventajas esenciales de desenvolverse en el mercado primario es que: “El artista tiene un alto control en los elementos relacionados con la producción de su obra de arte” (Boutique, 2015: 10), además, el artista debe

analizar el tamaño de su mercado antes de determinar la utilización de un intermediario. “Si el mercado es grande, como el coleccionismo del siglo XX, el uso de intermediarios se hace necesario, al ser imposible cubrir el mercado de forma directa” (Boutique, 2015: 9).

En el caso del artista digital, puede publicar su obra finalizada en diversas plataformas sin depender de intermediarios (curadores, críticos, difusores y promotores, comerciantes). Además, cuenta con canales de exhibición directa en galerías en línea, lo que le permite llegar a diferentes lugares y superar las limitaciones de tiempo y espacio de las galerías físicas. No obstante, esto no garantiza automáticamente la venta de su obra ni su reconocimiento como pieza artística; es necesario promocionarla y obtener validación por parte del público. A primera vista, esto representa una mayor democratización de las herramientas de validación artística. Sin embargo, también existe un sesgo que afecta a aquellos que no tienen acceso o no desean utilizar los nuevos medios tecnológicos.

El mercado del arte no sigue estrictamente las leyes de la oferta y la demanda, aunque estas juegan un papel fundamental en su funcionamiento. La disponibilidad de obras de arte puede fluctuar según diversos factores, como la época, el estilo, el renombre del artista y otros elementos que a menudo reflejan la estética de la sociedad en un momento dado. La demanda de estas obras, por su parte, puede estar vinculada a la oferta, pero también se ve influenciada por otros aspectos, como el valor simbólico que poseen estas piezas artísticas.

Por ejemplo, en ocasiones las casas de subastas más prestigiosas presentan en el mercado obras de arte antiguas que pueden no estar en línea con las tendencias actuales. Sin embargo, al tratarse de piezas creadas por reconocidos artistas que han perdurado a lo largo del tiempo, se convierten en una oferta única y exclusiva dentro del sistema del mercado del arte. Estos casos pueden ser considerados como “huecos negros de oferta artística”, donde se encuentran oportunidades únicas y destacadas, para los posibles compradores o coleccionistas.

Fantasmones siniestros en NFT

Como ejemplo de lo expuesto, tenemos la obra *Fantasmones siniestros* de la artista mexicana Frida Kahlo:



FridaKahlo_Fantasmones.tiff

El 30 de julio de 2022, Martin Mobarak, millonario y CEO de *Frida&NFT*, decidió digitalizar el dibujo *Fantasmones siniestros* de la artista mexicana, valorado en 10.000,000 de dólares, para convertirlo en NFT y quemar el original. Con la intención de recaudar dinero para ayudar a niños y mujeres víctimas de violencia doméstica, el dibujo fue digitalizado y convertido en PNG por cámaras de alta tecnología y escáneres 3D.

El archivo digital, ahora será vendido como NFT (Non Fungibles Token). El cuadro fue trasladado permanentemente al Metaverso el 30 de julio de 2022, declaró *Frida&nft*. Mobarak generará 10 mil copias del PNG, que incluirá además un escrito en el que se explica la historia de la pieza y una copia del certificado de autenticidad. También tendrán algunos GIF animados y bucles de películas cortas, para exhibirlos en marcos digitales o para proyecciones. Los NFT de *Fantasmones siniestros* se comprarán a través de ETH (*Ethereum*), una criptomoneda con un valor actual de 1,361 dólares, es decir, aproximadamente 27 mil pesos mexicanos. Cada NFT se venderá por 3 ETH, con lo que se espera recaudar más de 800 millones de pesos. Cuadruplicando su valor original” (Aristegui Noticias, 2022, énfasis propio).

Determinantes en la obra *Fantasmones siniestros*

En primer lugar, tenemos a la artista Frida Kahlo, el generador de la pieza artística primigenia, ícono mundial del arte mexicano, y la mayoría de sus obras, con el simple hecho de ser firmadas por ella, ya nos dejan saber que va a tener cierto valor económico —valor de cambio²— y simbólico —valor de uso³— en el sistema de arte; sus piezas se consideran trascendentales y altamente rentables. Lo cual de cierta manera resulta paradójico porque si nos remontamos un poco a la historia de su vida y trayectoria, Kahlo fue de ideología comunista, ligada a movimientos artísticos como el muralismo en México, que estaban completamente en contra de la comercialización masiva del arte, los murales aún conservan la idea de unicidad (pieza única, no reproducible) de la pieza artística. Incluso la imagen de la artista cargada de simbolismo a su alrededor se utiliza como inspiración para comercializar todo tipo de objetos que van desde llaveros, tazas, playeras, libretas hasta colecciones de ropa con elementos característicos de la artista.

Tenemos a un intermediario: el millonario y CEO de *Frida&NFT* de nombre Martin Mobarack (vive en México, de origen libanés), que se autodenomina *alquimista del arte*; este decide digitalizar el dibujo de Kahlo realizado en 1945, por medios exclusivamente análogos con la técnica de acuarela.

Nos preguntamos: ¿a este intermediario y curador, lo podríamos considerar un artista también?, ya que está interviniendo una pieza artística y dándole un nuevo significado, haciendo entrever que lo análogo va a cobrar una nueva vida en el universo digital, o ¿es sólo un personaje que está atentando contra una pieza artística que se puede considerar patrimonio artístico? (postura que tomó el grupo denominado Arte Capital), o ¿es una persona que sabe hacer negocios dentro del ámbito artístico y además va a ayudar a otras personas en situación de vulnerabilidad con la recaudación de fondos que dice va a realizar a través de la venta de los NFT?, o ¿es una persona que sigue tendencias dentro del ámbito artístico para poder obtener ganancias y además sabe cómo eludir cierto tipo de impuestos a través de beneficencia pública? Las respuestas pueden ser múltiples y variadas, sujetas a puntos de inflexión y controversia, pero es ineludible que casi todas las respuestas están contenidas el valor de uso y cambio.

Por otro lado, en cuanto a la producción de la pieza artística y su posicionamiento en el mercado, se ha realizado una digitalización del dibujo mediante el uso de avanzadas herramientas tecnológicas, como el escáner 3D de alta tecnología. Este proceso permite mapear todos los detalles de la obra de arte original y reproducirlos de manera idéntica en una serie de 10 mil copias en formato PNG. Estas copias serán acompañadas por un certificado de autenticidad en forma de NFT, asegurando que se trata de reproducciones fieles del original, el cual ha sido previamente destruido.

2 El valor de cambio se presenta como relación cuantitativa, y hace referencia a la proporción en la que se intercambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra clase, una relación que se modifica constantemente según el tiempo y el lugar (Marx, 2015 [1867]: 88-89).

3 La utilidad de una cosa hace el valor de uso de una mercancía. Los valores de uso constituyen el contenido material de la riqueza, sea cual fuere la forma social de esta (Marx, 2015 [1867]: 88).

En relación con el valor de cambio asignado a estas copias, que asciende a 3 ETH, aproximadamente \$80.929,26 MXN, surgen interrogantes acerca de los factores que determinan este precio. ¿Quién establece que el número correcto de copias debe ser exactamente diez mil? Desde mi perspectiva, esta cantidad podría considerarse excesiva para una serie, generando cuestionamientos sobre la exclusividad y el valor artístico real de cada reproducción. Asimismo, ¿qué criterios se tomaron en cuenta para valorar cada copia en formato PNG en esa cantidad específica? La transparencia en la fijación de precios podría contribuir a una percepción más justa y clara para el público.

Otro aspecto interesante por considerar es el hecho de que se haya optado por destruir la obra original en lugar de simplemente escanearla. Es posible que la lógica seguida fuera de carácter mercantil, ya que la desaparición del original podría aumentar automáticamente el valor percibido de las copias restantes. Sin embargo, es válido preguntarse si la destrucción del original añade autenticidad o si, por el contrario, aleja al público de la esencia genuina del arte.

¿Realmente quedará inmortalizada en el *metaverso*⁴ la obra de Frida Kahlo?, y ¿ayudará a otras personas?, probablemente de la ayuda que se va a proporcionar, que yo lo describiría como un tipo de “asistencialismo” proveniente de la iniciativa privada, existan unos pocos beneficiados.

En el sitio web *fridanft.org* lo están anunciando como un evento exclusivo (el sitio web está en inglés, así como toda la publicidad del evento), en donde las personas que estén medianamente familiarizadas con las dinámicas de compra y venta de NFT, sabemos que para poder comprar en plataformas digitales hay que *mintear*⁵ y ponerle *gasfuel*⁶ a nuestras cuentas en el *metaverso*, es decir, son acciones que conlleva poner dinero para poder comprar y que serán realizadas exclusivamente a través del portal del cual es dueño el empresario Mobarack, a mí me parece que está proyectando que solamente a través de su portal se podrán adquirir en el universo digital las piezas “auténticas de las obras de Frida Kahlo” y a esto, en el mundo empresarial, se le llama diversificación de negocios, además sabe que las colecciones es lo más rentable dentro mercado del NFT (véase gráfico 1).

Los intermediarios —como críticos, curadores, difusores, promotores y comerciantes (marchantes)— desempeñan un papel clave y fundamental. Estos sujetos conectan a los artistas con los compradores y pueden influir en la formación de precios y la percepción de las obras de arte; utilizan diferentes plataformas de promoción y validación artística, como revistas especializadas, catálogos de obra y herramientas de promoción más allegadas a la publicidad (marketing).

Subsunción real del consumo del arte digital

De acuerdo con Veraza, la nueva generación de la informática y la división internacional de trabajo, son algunos de los rasgos sobresalientes de la coyuntura actual, esto ha originado un endeudamiento de los países considerados en vías de desarrollo, como México, hacia los países considerados desarrollados, como el caso de Estados Unidos; constituyendo un instrumento de dominio imperialista, que se puede ver reflejado en los patrones de consumo de la población en general: el consumo tradicional y de productos nacionales se

4 El metaverso es un concepto que se refiere a un espacio virtual tridimensional compartido y persistente en línea, donde las personas pueden interactuar, socializar, trabajar, jugar y crear, a menudo a través de avatares digitales. Es un entorno virtual que se diferencia de la Internet tradicional en la medida en que busca ser más inmersivo, interactivo y expansivo, creando mundos virtuales que simulan la realidad o tienen sus propias reglas y características. La idea es que el metaverso sea un espacio donde las personas puedan explorar y vivir experiencias digitales de manera más completa, similar a cómo interactúan en el mundo físico.

5 *Mintear* significa crear o acuñar un objeto digital único dentro de una *blockchain* (cadena de bloques). Este acto se puede hacer a través de lenguajes de programación o a través de plataformas que realizan este proceso por el usuario.

6 *Gasfuel* significa tasas de gas y son comisiones por transacción que pagan los usuarios de compra y venta de *NFT*.

ha modificado hacia uno altamente estandarizado, globalizado y alienado hacia la acumulación de capital del país hegemónico dominante, en este caso Estados Unidos (Veraza, 2008: 65).

Esta modificación de la manera en que consumimos, lo podemos ver reflejado en los montos excesivos de crédito que los bancos suelen otorgar a sus tarjetahabientes (que pueden rebasar sus capacidades de pago) y el tipo de productos que adquirimos (altamente industrializados y de origen extranjero). Dicho patrón no queda exento en el arte digital.

Podemos observar una fuerte tendencia a consumir arte digital proveniente del extranjero (Estados Unidos y Europa) y desdeñar el arte digital hecho en nuestro país, y esto no se debe solamente a una cuestión colonial, sino también obedece a cuestiones de rentabilidad de los bienes adquiridos como activos para poder revenderlos.

En este contexto, es expresivo el *NFT Market Report*, estudio realizado en el mercado del NFT, donde se indica lo siguiente:

“Las colecciones de *Yuga Labs*, *Bored Apes Yacht Club*, *CryptoPunks*, *Otherside* y *Meebits* representaron poco más del 30 % en el segundo trimestre del 2022. Para este Q3, representaron el 17% del volumen negociado en USD.

Observamos un cambio en los actores que ingresan a la industria NFT con marcas bien establecidas (*Tiffany*, *Starbucks*, *Microsoft*, *MTV*, la ciudad de *Shanghai*, *Ticketmaster*) de todos los horizontes que lanzan iniciativas NFT, lo que confirma que el mercado NFT está silenciosa y lentamente llegando a una audiencia mayoritaria” (*NFT Market Report Q3, 2022*, énfasis propio).

Podemos destacar, en primer lugar, el completo dominio de coleccionables, porque son más rentables, posteriormente el origen de las colecciones es estadounidense, y en tercer lugar las grandes marcas a la que hace mención el reporte (*Starbucks*, *Ticketmaster*, etc.), también de origen norteamericano, que están ingresando con gran fuerza en el mercado del NFT, monopolizándolo, estableciendo su dominio imperial y ampliando la acumulación de capital. Esto último resulta paradójico, porque el mercado de criptomonedas, *blockchain* y NFT, surge como una propuesta para descentralizar el poder de los grandes monopolios y bancos hegemónicos, y, finalmente, empieza a caer bajo el dominio de lo que un inicio estaba huyendo.

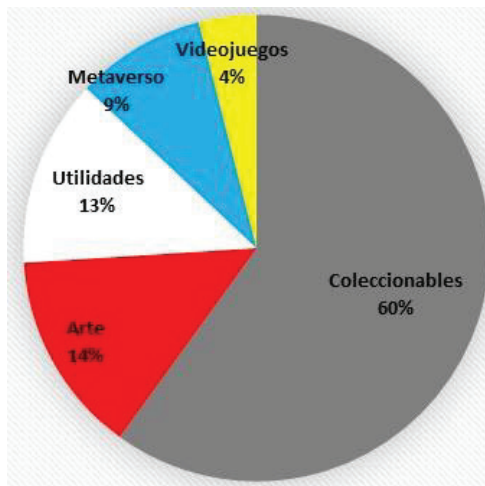
Particularmente en México, coincidimos con Veraza, en que la sociedad, se fue modificando, a partir de 1970, hacia una “sociedad de consumo”, diferente a la productivista y ahorrativa (Veraza, 2008: 66).

La manera en la que se consume el arte digital, a través del hacer una oferta por una pieza artística, que es similar a poner una pieza en subasta y apostar por un precio y el que realice la mejor propuesta, suele quedarse con el título de propiedad de la pieza (NFT). Es una de las características particulares del mercado que busca una alta tasa de ganancia a través de la adquisición de activos, que posteriormente podrá revender a un mayor precio. Y aquí aspectos como tendencias (modas), si es coleccionable, si el autor es alguien reconocido, cobran una mayor relevancia.

En el gráfico 1 podemos ver como 60% del volumen de transacciones de NFT está dominado por coleccionables, ubicando en un segundo lugar muy lejano el arte con 14%, utilidades con 13%, al final se encuentran *metaversos* con 9% y videojuegos con 4%

Nos puede indicar que en el mercado de NFT, que cabe señalar, no es de uso exclusivo para arte digital, sino aplicable a otros sectores, los coleccionables están dominando, porque como lo mencionamos en párrafos anteriores, constituyen activos más fáciles de vender y obtener un margen de ganancia.

Gráfico 1. Volumen de transacciones de NFT



Fuente: Non Fungible (2022).

Lo que podemos observar en el *NFT Market Report Q3 (2022)*, con respecto a las colecciones más rentables: *Yuga Labs*, *Bored Apes Yacht Club*, *CryptoPunks*, *Otherside* y *Meebits*, es que tienen una tendencia estética similar: son personajes que se pueden personalizar por sus propietarios (cambiar los accesorios de la vestimenta, modificar el color de piel y ojos), realizados con formas sencillas (cuadrados, círculos y triángulos son la bases de la figura de cada personaje y son perceptibles), los ojos de los personajes son altamente expresivos, utilizan una paleta de colores planos. El público se puede identificar con cualquiera de los personajes, porque toman lo más icónico de cierto tipo de personalidad y lo plasman en la figura, por lo tanto, lo va a querer adquirir.

Más allá de la estética predominante en las colecciones más rentables de arte digital comercializada a través de la herramienta NFT, podemos coincidir con lo señalado por Prada (2012), cuando hace referencia a las nuevas prácticas artísticas en la era digital: “Toda persona puede ser productora y distribuidora de materiales visuales y audiovisuales de todo tipo, esto ha desencadenado un imparable proceso de *amateurización* de las prácticas creativas, del *hágalo usted mismo* o *hagámoslos juntos*” (Prada, 2022: 45-46, énfasis original). Es decir, todas estas colecciones tienen en común la tendencia predominante del momento: la *customización* del personaje hasta ciertos límites impuestos por el creador, sin necesidad de ser un profesional del arte.

Es importante reflexionar sobre las nuevas formas de desarrollo en el arte digital y la integración de la Inteligencia Artificial, que aparentemente se encuentra en una etapa inicial de evolución, pero tiene el potencial de alcanzar nuevos horizontes.

Factores como originalidad, trascendencia y conceptualización en el arte digital, pueden pasar a un plano inferior y pueden ser no tomados en cuenta; con esto queremos decir que el ¿cómo? ¿cuándo? y ¿dónde? del arte digital, puede estar subsumido bajo las cadenas del capital acumulativo, pero considero que la esencia y alma de la pieza artística, inherente a cualquier modo de expresión, no puede estar ahí. Al respecto, Nietzsche define como metafísica del artista:

El mundo es voluntad y fenómeno, pero al mismo tiempo existe una relación entre ambos de naturaleza estética: la embriaguez que a partir de sí proyecta la apariencia, la voluntad que busca la representación y termina por di-

solverse en la apariencia; el resultado del proceso de la obra de arte, que, por otro lado, nunca llega a disfrutar de una estabilidad en tanto que obra. Este proceso es más complejo, que la mera descarga de imágenes, pues en esta relación, que es la creación, están implicados los aspectos más fundamentales de la existencia, como el dolor y el placer, la verdad y la ficción (Nietzsche, 2004 [1844-1900]: 89).

Lo que Nietzsche describe como *metafísica del artista*, es una de las partes neurálgicas de todo proceso de creación artística, y se encuentra en el hábitat de naturaleza en sí misma. La estética y apariencia de la que nos habla no es la que se encuentra en Kosik (1967) como *pseudo concreción de las cosas*, atrapada en el mundo de las apariencias, como una distorsión de la realidad que debe ser depurada para encontrar la esencia de las cosas; si no va más allá y penetra en estados de la vida humana.

La *metafísica del artista*, según Nietzsche, se refiere a una concepción de la creación artística en la que el artista no sólo representa la realidad externa, sino que también crea su propia realidad a través de su arte. Para Nietzsche, el artista no busca simplemente imitar la naturaleza o capturar apariencias superficiales, sino que busca expresar y crear nuevas realidades a través de su obra. Esta *metafísica del artista* se relaciona con la idea de que el arte es una expresión profunda y subjetiva que va más allá de lo meramente perceptible.

“La pseudo concreción de las cosas”, según Kosik, hace referencia a la perspectiva de este autor, quien critica la idea de que las cosas se presenten de manera concreta en el arte. Él sostiene que a menudo las representaciones artísticas pueden ser consideradas como *pseudo concreciones* porque no capturan la verdadera esencia de las cosas y se quedan en la superficie de las apariencias. Kosik (1967) aboga por una depuración de estas representaciones para llegar a la esencia subyacente de las cosas.

La expresión “Penetrar en estados de la vida humana” sugiere que *la metafísica del artista* de Nietzsche va más allá de la mera representación superficial de las cosas y se sumerge en la exploración de los aspectos más profundos y subjetivos de la experiencia humana. En otras palabras, el arte según Nietzsche busca explorar y expresar los estados emocionales, psicológicos y filosóficos de la vida humana, en lugar de limitarse a representar la realidad tal como se presenta externamente.

La “pseudo concreción de las cosas” (Kosik) y la “penetración de los estados de la vida humana” (Nietzsche) permite comparar ambas perspectivas sobre la creación artística, señalando que Nietzsche aboga por una visión más subjetiva y profunda del arte que va más allá de las apariencias superficiales y se sumerge en la exploración de la vida humana en sus diversos estados. Por otro lado, Kosik se enfoca en la depuración de las representaciones artísticas para encontrar la esencia de las cosas.

Consideraciones finales

En el análisis de los determinantes y elementos constitutivos del mercado del arte NFT, se destaca que el valor de una obra de arte va más allá de su expresión estética y está profundamente influenciado por el mercado del arte. Este mercado actúa como un factor clave en la determinación del valor de una obra, ya sea creada por un artista tradicional o digital. La percepción subjetiva de los compradores y coleccionistas, así como la dinámica de oferta y demanda, influyen significativamente en el precio y la cotización de las obras.

Por un lado, los artistas tradicionales requieren inversiones en materiales y herramientas físicas, lo que puede limitar su acceso a un mercado más amplio debido a restricciones geográficas y costos de transporte. Además, su reconocimiento en el mercado puede ser fundamental para aumentar el valor de sus obras, más allá de su calidad intrínseca. Por otro lado, los artistas digitales utilizan tecnologías modernas y a menudo se valoran por su originalidad y capacidad para abordar temas contemporáneos. El mercado del arte digital

se ha expandido en línea, lo que les permite llegar a una audiencia global de manera más directa. Sin embargo, también enfrentan desafíos, como la copia no autorizada y la autenticidad de las obras.

La tecnología NFT se ha explorado como una solución para abordar estos desafíos, permitiendo la autenticación y rastreo de obras digitales. Sin embargo, esto también plantea preguntas sobre la comercialización del arte y la relación entre lo auténtico y lo digital.

Al examinarse el caso de la obra *Fantasmones siniestros* de Frida Kahlo, que se ha convertido en un NFT y se ha trasladado al metaverso, se ilustra cómo el arte digital y la tecnología NFT pueden influir en la percepción y el valor de una obra, así como en su comercialización. Podemos observar la influencia de factores como la oferta y la demanda, así como las tendencias y la presencia de grandes marcas en el mercado del arte digital y los NFT. Se plantea la cuestión de si estas tendencias están desviando el mercado hacia la acumulación de capital y la comercialización masiva, en lugar de fomentar la creatividad y la expresión artística genuina.

Finalmente, se hace referencia a la “metafísica del artista” de Nietzsche, que sugiere que el arte va más allá de la mera representación superficial de las cosas y busca explorar y expresar los aspectos más profundos y subjetivos de la experiencia humana. Esto plantea la idea de que el arte debe trascender las apariencias y buscar la esencia de la vida humana en sus diversos estados.

En conclusión, el mercado del arte NFT es un espacio complejo en el que convergen factores económicos, tecnológicos, culturales y estéticos. El valor de una obra de arte en este mercado se ve influido por una serie de elementos, desde la percepción subjetiva hasta la dinámica de oferta y demanda, y la tecnología NFT está desempeñando un papel cada vez más importante en la comercialización y autenticación de obras digitales. Sin embargo, es esencial mantener un equilibrio entre la comercialización y la preservación de la esencia artística, y la profundidad de la experiencia humana que el arte puede ofrecer.

Referencias

- Anónimo (2022). Frida NFT en <www.fridanft.org> acceso 24 de septiembre de 2022.
- Aristegui Noticias (2022) “Queman obra de Frida Kahlo, se convierte en NFT y cuadruplica su valor” en: <<https://acortar.link/HB8DAx>> acceso 27 de septiembre de 2022.
- Boutique, Natalie (2015). *El mercado del arte desde mediados del siglo XX hasta la actualidad Los distribuidores del arte en el contexto nacional e internacional*. Universitat de les Illes Balears.
- Kosik, Karel (1967). *Dialéctica de lo concreto*. Editorial Grijalbo.
- Marx, Karl (2015 [1867]). *El Capital. Tomo I. Volumen I. Libro primero: El proceso de producción de capital*. Siglo XXI Editores.
- Nietzsche, Frederich (2004 [1844-1900]). *Estética y teoría de las artes*. Editorial Tecnos.
- Non Fungible (2022). *Quarterly NFT Market Report Q3 2022* (No Fungible Corporation).
- Prada, Juan Martín (2012). *Prácticas artísticas e internet en la era de las redes sociales*. Akal Ediciones.
- Robertson, Ian (2005). *Understanding International Art Markets and Management*. Routledge.
- Veraza, Jorge (2008). *Subsunción real del consumo bajo el capital*. Editorial Ítaca.

10

La educación musical en México, una agenda de innumerables retos*Gerardo Martínez Hernández***Introducción**

Al hablar de la educación musical en México o de cualquier arte en las escuelas públicas de nivel básico, inmediatamente nos remiten ideas de abandono y desinterés histórico por parte del aparato gubernamental, lamentablemente es una realidad de las últimas décadas en la cual se destacan dos grandes vicisitudes; en primer lugar, la poca atención de los planes y programas de la educación básica por parte de la Secretaría de Educación Pública (SEP) para atender dichas asignaturas de manera trascendente y, en segundo lugar, la escasez de profesionales de la educación de arte y en especial de la musical en el aula.

Este segundo punto que abordaremos sucintamente es, en muchos casos, por la inexistencia de plazas dentro de la SEP y también, debido a en México no hay suficientes licenciaturas de música en el ámbito de su enseñanza o pedagogía. A manera de ejemplo, hacemos notar que durante el año 2021, la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES) registró un total de 199 programas de música en México, las cuales son ofertadas por 48 universidades e instituciones de enseñanza superior en tan sólo 27 de los 32 estados del país, de los cuales en su mayoría, dentro de la educación musical, no se especializan en pedagogía o enseñanza musical, imposibilitando en ocasiones, la adecuada impartición de música en las escuelas del país (Capistrán-Gracia, 2021).

Sin lugar a duda, la cuestión de la inversión en el ámbito de formación de educadores en las artes es una agenda pendiente que se origina durante los periodos de hegemonía neoliberal. El menosprecio hacia la educación artística en el entorno escolar ha sufrido un impacto considerable, exacerbado por la disminución de las horas dedicadas a esta materia tras la implementación de la reforma educativa en 1992.

Este panorama, con sus matices algo desoladores, nos permite constatar cómo en pleno siglo XXI aún pervive la ausencia de una infraestructura sólida para la educación artística. Este es el caso paradigmático de la inexistencia de programas de formación musical en diversos estados de la república, una circunstancia que resulta, a todas luces, sorprendente y preocupante (Secretaría de Educación Pública, 2022; Capistrán-Gracia, 2021).

Otro rubro sobre la atención al apoyo de los docentes, está aunado a la seguridad laboral de los docentes de música en el sistema de educación nacional de la SEP; en ese sentido, se observa que en el caso de los profesores hora clase de enseñanza artísticas para postprimaria,¹ se presenta un salario de \$506.62, de igual forma en el caso de enseñanzas artísticas y musicales de postprimarias para la categoría más baja específicamente en el estado de Puebla, no encontrándose plaza específica para nivel secundaria, primaria o preescolar en el ámbito artístico, lo que nos lleva a observar que en ese caso dichos profesores deberán laborar con otra plaza y no con una que directamente les vincule en el ámbito de la educación artística (Secretaría de Educación Pública, 2023).

Con esta información introductoria, trataremos de ir desarrollando la importancia de la educación musical en la infancia, para después dar a conocer brevemente la problemática de la enseñanza musical en México, aunado a un análisis de la realidad educativa de nuestro país, consecuentemente, la manera

¹ Modelo que permite que los niños, niñas y jóvenes del sector rural puedan acceder al ciclo de educación básica secundaria con programas pertinentes a su contexto.

en que se impulsa la educación musical previo a las reformas educativas de la Nueva Escuela Mexicana (NEM) de la 4T y su proyecto estrella de orquestas infantiles que, lastimosamente, no logró permear en todo el territorio nacional, sumado a la problemática reciente que se presenta con los Libros de Texto Gratuito (LTG), los cuales expusieron deficiencias teóricas fundamentales en las pocas páginas dedicadas al desarrollo musical.

La importancia de la educación musical en el nivel básico

Mediante la implementación pedagógica, podemos estructurar la enseñanza musical como una faceta integrante de la educación global, en la cual se fomenta el desarrollo de vivencias artísticas y la adquisición de modalidades de expresión apropiadas. Estas habilidades posibilitan la esencia única de la educación en términos axiológicos, personales, patrimoniales e integrales, en concordancia con el contexto histórico y social (López Prado & Salcedo Moncada, 2021).

Hay estudios que avalan una mejora en las competencias de aprendizaje social y emocional, debido a que no se dan de manera natural en todas las personas por lo que al no ser atendidas podrían generar obstáculos en el desarrollo de los estudiantes, asimismo, fomenta el desarrollo de la alfabetización y las habilidades lingüísticas, la educación auditiva, las habilidades de lectura, las habilidades musicales y las habilidades matemáticas (Campayo-Muñoz & Cabedo-Mas, 2017; Pérez-Aldeguer, 2012).

De acuerdo con Winner y Cooper (en Pérez-Aldeguer), la educación artística aporta en general los siguientes beneficios:

1. Desarrolla algunas habilidades cognitivas como la concentración, el pensamiento crítico, el pensamiento divergente y la resolución de problemas.
2. Aumenta la confianza, la autoestima y la constancia en el trabajo.
3. Desarrolla habilidades sociales.
4. Ayuda a combatir situaciones de estrés (2012).

Por otro lado, específicamente la enseñanza de la música provoca que los niños logren:

1. Un aumento en la capacidad de memoria, atención y concentración de los niños/as.
2. Mejora la habilidad para la resolución de problemas matemáticos y de razonamiento complejo.
3. Hace que los niños/as puedan expresarse.
4. Al combinarse con el baile, estimula los sentidos, el equilibrio y el desarrollo muscular.
5. Estimula la creatividad y la imaginación infantil.
6. Enriquece el intelecto.
7. Hace que los niños/as puedan interactuar entre sí.
8. Aumenta la autoestima de los niños/as (Rivera, 2014).

Una cuestión importante, según Edgar Willems, es que la memoria en el ámbito musical no se limita a ser meramente una facultad intelectual, por lo que abarca diversos aspectos, como la memoria auditiva, que implica la audición interna, la imaginación creativa, la percepción tonal, la audición relativa y absoluta, entre otras dimensiones. El proceso de ejercitar estas habilidades, seguido por su posterior maduración, contribuye al desarrollo de aptitudes que perdurarán a lo largo de la vida de los educandos (Valencia Mendoza, 2015). Estos hallazgos han llevado a reconsiderar la música no únicamente como un lenguaje universal, sino como un fenómeno complejo, por lo que, algunos expertos, gracias a las aportaciones del Dr. Alfredo Tomatis, que con más de medio siglo de investigación y experiencia en dicho ámbito, han diseñado programas similares con aplicaciones aún más específicas en el desarrollo del cerebro (Hussain,

2022). En paralelo, los educadores, conscientes de la relevancia y actualidad del tema, están gradualmente sumergiéndose en este campo, al mismo tiempo que abordan un estudio íntimamente relacionado: la neuropedagogía (Berrío Grandas, 2011).

Resulta evidente que la incorporación de la música en el entorno educativo va más allá del mero cumplimiento de las recomendaciones emanadas de distintos compromisos nacionales e internacionales de índole jurídico, siendo innegable el bienestar que la música aporta a los niños y niñas en dicho contexto, convirtiéndose en una herramienta de profunda trascendencia cuando se utiliza de manera apropiada en el ámbito educacional. En este sentido, es crucial que los educadores cuenten con la formación pertinente para llevar a cabo de manera integral actividades básicas como son escuchar, cantar, tocar, componer/improvisar, danzar y dirigir en conjunto con sus alumnos. La ejecución de estas tareas se erige como un requisito fundamental, ya que, en su ausencia, parte de los beneficios inherentes a la educación musical difícilmente podrán ser obtenidos de forma efectiva.

La realidad educativa en México

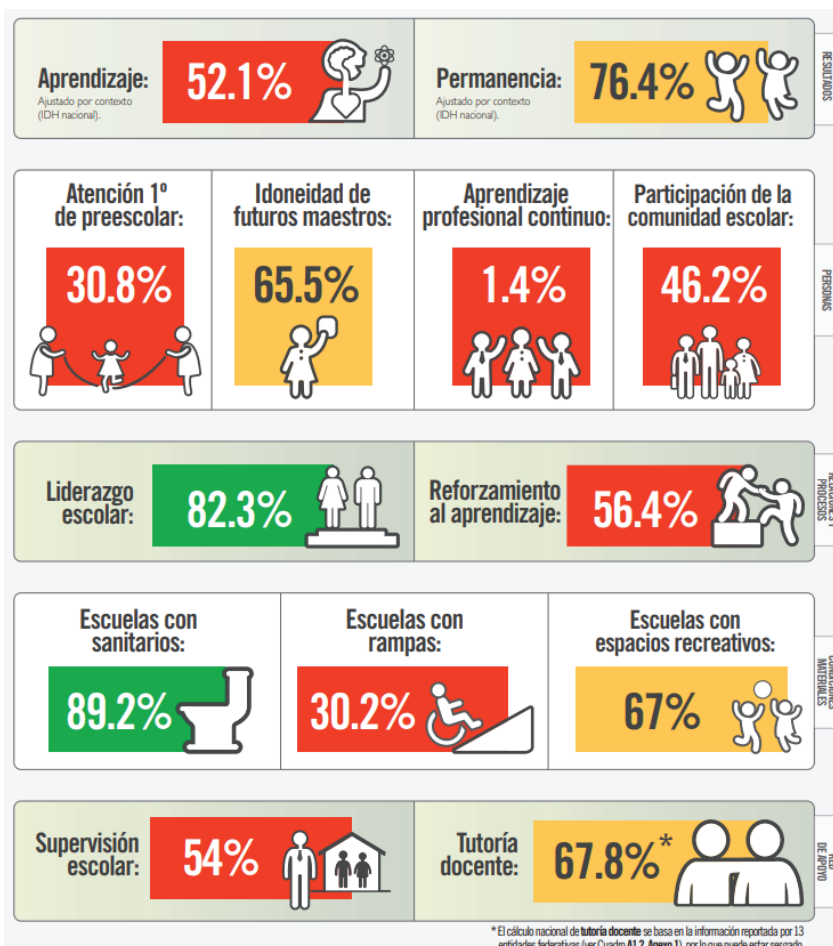
Las evaluaciones concernientes al sistema educativo en México se encuentran recurrentemente regidas por enfoques de corte neoliberal, tal como lo ejemplifica con claridad el clásico informe emitido por el Programa Internacional para la Evaluación de Estudiantes (Program for International Student Assessment, PISA). Dicha evaluación, llevada a cabo a nivel global por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE), se encarga de medir el desempeño académico de los alumnos en áreas muy específicas como matemáticas, ciencias y comprensión lectora, con la consecuente omisión de otros aspectos igualmente relevantes para evaluar la calidad de la educación, pero no para los fines del modelo educativo neoliberal.

Por lo tanto, resulta pertinente observar que la siguiente representación gráfica tiene por objetivo proporcionar una perspectiva más amplia acerca de la situación imperante en el ámbito educativo de México. Esta visualización aspira a contemplar facetas adicionales que inciden en la calidad y alcance de la educación, superando, así, la limitación inherente a las métricas restringidas a competencias específicas evaluadas por instrumentos como el informe PISA.

En el ranking nacional del más reciente Índice de Compromiso de la Responsabilidad Educativa Estatal (2018) observamos los retos tan grandes que presenta la educación en México, detectándose la importancia de contar con buenos espacios para fomentar la educación y, sobre todo, realizar actividades educativas especiales como es el caso de la música. Si se analiza detalladamente, sólo 67% de las escuelas cuenta con espacios recreativos, lo cual nos lleva a la conclusión de que en 33% es prácticamente imposible desarrollar actividades musicales; en el caso de Puebla, se encontró en el vergonzoso número 19 de condiciones materiales escolares dentro de las 32 entidades federativas.

En esa misma tónica, si nos atendemos al rubro de supervisión escolar, será difícil mantener una evaluación continua, máxime que sólo 54% de las escuelas presenta una atención en este rubro, es decir, casi la mitad de las escuelas no cuentan con dicho apoyo y seguimiento, lo cual nos lleva a suponer que las condiciones de calidad y seguimiento de los planes está a discreción de los directores o de los propios docentes. Sería interesante contar con una evaluación más reciente para tener una referencia sobre los avances o retrocesos en los diferentes rubros con el trabajo del actual gobierno federal.

Ilustración 1. Principales indicadores Índice de Compromiso de la Responsabilidad Educativa Estatal



Fuente: Mexicanos Primero, 2018.

La problemática general de la educación musical actual en México

En México, tras la llegada del gobierno de la 4T, encontramos una modificación sustancial en la educación debido a la creación de la NEM, la cual menciona entre otras cosas, de acuerdo con La Ley General de Educación,² en su artículo 30, los contenidos que han de integrarse en los planes y programas de estudio, señalándose en la fracción XXII la importancia de: “El conocimiento de las artes, la valoración, la apreciación, preservación y respeto del patrimonio musical, cultural y artístico, así como el desarrollo de la creatividad artística por medio de los procesos tecnológicos y tradicionales”.

Y, en la fracción subsiguiente XXIII que: “La enseñanza de la música para potencializar el desarrollo cognitivo y humano, así como la personalidad de los educandos” (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 2019).

² Declaratoria de invalidez de artículos por Sentencia de la SCJN DOF 13-03-2023 y notificados los puntos resolutivos previamente al Congreso de la Unión para efectos legales el 30-06-2021.

En ese mismo sentido, no hay que olvidar que la educación musical desde temprana edad aporta varios elementos a la educación general de las infancias. Estos incluyen la ampliación de la imaginación, el fomento del pensamiento flexible, el desarrollo de la disciplina y el esfuerzo continuo, la mejora de la autoconfianza y la comunicación universal de emociones. Además, el aprendizaje musical ha demostrado mejorar el rendimiento académico en áreas como la lectura, el lenguaje y las matemáticas, estimulando la creatividad y desarrollando habilidades sociales, motoras perceptivas y psicomotrices. A nivel integral, la formación musical temprana influye en el desarrollo emocional, espiritual y corporal de los individuos, contribuyendo a la formación de seres humanos completos y explorando todas sus capacidades (Casas, 2001).

En esa misma línea, la Observación General No 17 (2013) del Comité de los Derechos del Niño, entre otros puntos, resalta la importancia del arte y la cultura en la vida de los niños, reconociendo su derecho a participar en actividades culturales y artísticas estableciendo la responsabilidad de los Estados de promover y proteger el acceso de los niños al arte (Naciones Unidas - Comité de los Derechos del Niño, 2013).

Con esta información nos encontramos con una realidad bastante difícil de cumplir, en primera instancia, porque en la educación básica el estudio de la música se encuentra dentro del área de Artes, específicamente en el espacio curricular de Desarrollo Personal y Social, lo que muestra el reducido espacio que se le asigna a la música dentro del currículum. En este contexto, se asigna una cantidad determinada de periodos lectivos anuales para la enseñanza de la música, que varían según el grado escolar y el nivel educativo. En cuanto a la duración de los periodos lectivos, generalmente oscilan entre 50 y 60 minutos cada uno.

Cuadro 1. Periodos lectivos anuales de cada nivel educativo

Nivel educativo	Periodos semanales destinados a Artes	Periodos lectivo anuales destinados a Artes
Preescolar 1° y 2°	No aplica*	90
Preescolar 3°	No aplica*	60
Primaria	1	40
Secundaria	3	120

*Las y los docentes de preescolar tienen libertad de elegir la distribución semanal de cada campo formativo.

Fuente: Mexico (2023).

Este cuadro señala que corresponde a Preescolar 1° y 2°, 15% de tiempo destinado, Preescolar 3°, 10%, en la primaria 4.4% y 8.5% en la secundaria para escuelas con jornada regular. Considerando que el programa curricular es de Artes, nos muestra que reduce aún más el tiempo específico de la música, ya que esta abarca también las áreas de artes visuales, danza y teatro.

Asimismo, si algún docente requiere abordar propuestas específicas de música, necesitará el empleo de la propuesta curricular anterior, por lo que hay docentes que paradójicamente seguirán apoyándose en algunos de los apartados de la reforma de 2017, efectuada durante el cargo de Aurelio Nuño Mayer al frente de la Secretaría de Educación Pública (Mexico, 2023).

Con esta información nos surge la pregunta de si realmente hay un interés en promover las artes, y en especial la enseñanza de la música en el nivel básico; de ser así, identificar cuáles han sido las estrategias empleadas por la SEP para lograr cubrir las necesidades educativas específicas.

El impulso de las artes en la educación básica escolar antes de la 4T

Es profundamente evidente cómo, a lo largo de la última década, se ha observado una tendencia decreciente en el nivel de atención otorgado a la esfera musical en la educación pública mexicana. Este fenómeno se manifiesta en el tránsito desde un enfoque previamente orientado hacia la promoción de las disciplinas artísticas, acontecido como resultado de la reforma implementada en el año 2011, hacia una posición en la que la música ha sido relegada a un mero componente de apreciación transdisciplinario (Secretaría de Educación Pública, 2022).³ Dentro de este contexto, el programa curricular introducido en el año 2011 constituye un referente fundamental en lo que respecta a la estructura que regía la enseñanza musical en el anterior periodo sexenal:

PRIMARIA

- 1º El sonido y el silencio Timbre e intensidad del sonido Altura y duración del sonido Paisaje sonoro Escuchar y describir.
- 2º Las cualidades del sonido en la música Pulso musical Ritmo Cambios de pulso e intensidad Instrumentos de percusión.
- 3º Las familias instrumentales.
- 4º La altura del sonido y de la melodía.
- 5º La importancia de la respiración en el canto Los instrumentos musicales de aliento y percusión. Los instrumentos musicales de cuerda y percusión. La narración sonora. Contornos melódicos. La memoria auditiva. La melodía y el acompañamiento. Los elementos de la música a través del canto. Las improvisaciones rítmicas y extra musicales. Los géneros musicales. Los planos de audición. Ensamblés instrumentales. Las palabras en la música.
- 6º La notación musical. El compás musical. Los compases de 3/4 y 4/4. Acompañamientos rítmicos. Polirritmia.

SECUNDARIA

- 1º De los sonidos a la música.
- 2º El ritmo de la música.
- 3º Cantando con acompañamiento. Ritmo y movimiento. Hagamos canciones. Prácticas instrumentales La voz y el canto. Construir y tocar instrumentos. Arquitectura musical La clasificación de los instrumentos. La armonía y el rondó. La música en el tiempo Formas musicales elementales. ¿Para qué hacemos música? Usos y funciones de la música. Sonido, música y tecnología (Martínez Rivera, 2014).

Dicha estructura, si bien podría considerarse insuficiente para una adecuada enseñanza musical, cuando menos permite un acercamiento en dicho sentido, algo que la forma actual no contiene. Por otro lado, no se niega que en algunas escuelas den enseñanza musical en forma de talleres o como educación extraescolar a través de rondallas, bandas de guerra y estudiantinas y, en los últimos años, hayan incorporado orquestas o bandas de música. Sin embargo, estas agrupaciones musicales no realizan un vínculo curricular con dichos programas, de tal manera que los beneficios de la enseñanza de la música sólo llegan a aquellos que optan o tienen las posibilidades de ingresar a algunas de estas agrupaciones musicales que, en la mayoría de las escuelas del país, raramente se llegan a ofertar.

³ Si bien la transdisciplinariedad es un lazo entre diferentes disciplinas y saberes, que son necesarios para desarrollar distintos métodos y proponer alternativas de solución a las diferentes demandas educativas, en ocasiones ello provoca que algunas disciplinas sean supeditadas a otras, de tal suerte que, en nuestro caso, el análisis del abordaje educativo de la música no resulta ser un complemento trascendente, sino simplemente elemento articulador al cubrir fines educativos no musicales.

Las orquestas infantiles, una propuesta educativa musical desvinculada del plan curricular escolar

Aparentemente, tras el anuncio del Boletín 103 de la Secretaría de Educación Pública efectuado el 17 de julio de 2019, se anunciaba la creación de un programa de Educación y Orquestas escolares con el título “La música pondrá la nota en la Nueva Escuela Mexicana” (Secretaría de Educación Pública, 2019). Dicho modelo orquestal no es nuevo en México, pues sus antecedentes surgen en 1989 con Eduardo Mata, quien promueve la generación de orquestas y coros con una estrategia metodológica que implicaba la creación de una pirámide, en cuya base están la recolección de talentos y la formación hasta llegar a la cúspide con una orquesta como el gran semillero (Flores, 2013).

Indudablemente, la concepción y puesta en marcha del proyecto de orquestas infantiles ha experimentado un significativo nivel de aceptación en diversas naciones, destacándose de manera particular el exitoso ejemplo de Venezuela. No obstante, en el caso específico de México, emerge una dimensión económica subyacente caracterizada por una forma de “filantropía aparente”. En este contexto, se observa la implementación de un modelo de orquestas de naturaleza privada a cargo del Grupo Salinas, a través del apoyo de su entidad benéfica Fundación Azteca. Este enfoque ha logrado recaudar una suma cercana a los 700 millones de pesos provenientes, en su mayoría, de recursos públicos, destinados a la instauración de orquestas en diversas regiones del país.

Es crucial enfatizar que la transferencia de estas orquestas no acontece de manera fortuita o casual. En realidad, existe una intrincada conexión entre esta transferencia y la figura de Esteban Moctezuma Barragán, quien ostentaba la posición de presidente ejecutivo en Fundación Azteca hasta su nombramiento como secretario de Educación en 2018. En dicho momento, se produce la transferencia de 83 orquestas bajo el amparo de la SEP, imponiendo un cargo al erario. Esta acción encubre una finalidad que difiere de la aparente intención filantrópica, ya que en realidad se trata de un traspaso del peso económico y financiero del programa a las arcas públicas, a través de la disposición de los activos en calidad de préstamo, en lugar de efectuar una auténtica donación al sistema público en su conjunto (González-Moreno, 2021).

Dentro del ámbito de las críticas dirigidas hacia este proyecto, se destaca una preocupación que va más allá de su falta de influencia significativa sobre la comunidad estudiantil. En esencia, se argumenta que dicho proyecto adolece de una desconexión absoluta con el entorno educativo formal, en otras palabras, únicamente aquellos con recursos económicos y la oportunidad de acceder a una orquesta local tienen la capacidad de beneficiarse de este programa. Por otra parte, Morán Quiroz y Ruelas Jara postulan una perspectiva crítica al sostener que emprender la iniciativa mediante la incorporación de orquestas es comparable a intentar construir una “azotea verde” en una edificación inexistente. Agregan que el enfoque se restringe únicamente a los últimos tres años de educación primaria y los tres de educación secundaria. Además, se resalta la insuficiencia de la instrucción musical en las instituciones escolares, lo que resulta en una subutilización de los potenciales beneficios que la música podría brindar para la consecución de un desarrollo holístico en los estudiantes (2021).

Los Libros de Texto Gratuitos, en el ojo del huracán

Con la llegada del nuevo ciclo escolar 2023-2024, se realizaron reformas profundas a los libros de texto gratuitos (LTG) en el ámbito político económico, y es que, a partir del año 2023, editoriales como Santillana, MacMillan y SM de Ediciones, entre otras, no fueron seleccionadas para continuar con las responsabilidades de desarrollo, edición e impresión de los LTG de la Conaliteg.

Según se informa, tan sólo de 2018 a 2023, recibieron contratos por el monto de 4 mil 65 millones 471 mil 997 pesos que, de acuerdo con lo revelado por el periodista Hernán Gómez, representaban por lo menos 50% de los ingresos anuales de las casas editoras (Rodríguez López, 2023).

Asimismo, Rodríguez López se señala lo siguiente:

Por ejemplo, de 2018 a 2022, Editorial Santillana S.A. de C.V. fue la empresa que más cobró al gobierno por libros de secundaria con montos que llegaron a los 626 millones 803 mil 151. En segundo lugar, estuvo SM de Ediciones S.A. de C.V. con 469 millones 268 mil 472 pesos.

Por su parte, Macmillan Educación S.A. de C.V. quedó en tercer lugar con 397 millones 378 mil 240 pesos en contratos con el gobierno y Ediciones Castillo S.A. de C.V. con 357 millones 786 mil 819 pesos (2023).

En parte estas cancelaciones han encendido el ánimo político generando acusaciones constantes a los LTG por diversos sectores, en algunos casos fundadas en el miedo de promover el comunismo y especialmente señalar como enemigo la cita de algunos autores como el gran pedagogo Paulo Freire, para ello y con la finalidad de contrarrestar la campaña desde los sectores de oposición y conservadores, el gobierno ha dispuesto diferentes medios para dar guías y explicación detallada del esquema de creación pedagógica para los diferentes niveles, así como la adecuada utilización de dichos libros, los cuales pueden ser consultados en línea.

De acuerdo con lo dicho en la conferencia vespertina del 8 de agosto de 2023, los libros que se recibirán el siguiente ciclo escolar son:

- Proyecto de aula
- Proyecto escolar
- proyecto comunitario
- Libro de múltiples saberes y lenguajes
- Alumnos de primer grado: palabras y frases
- Alumnos de cuarto, quinto y sexto: recibirán cartografía de México y el mundo.

En dicha conferencia, Marx Arriaga, director de Materiales Educativos de la SEP, aceptó veinte errores dentro de los LTG (Gobierno de México, 2023). Asimismo, se reconoce que los recién publicados LTG de la SEP han generado un debate significativo debido al tipo de contenido que intentan presentar a los estudiantes de educación básica. Uno de los aspectos controvertidos es la considerable reducción del material de matemáticas, lo cual para algunos críticos limita el desarrollo del razonamiento lógico, un pilar bastante mermado en la educación mexicana.

Además, los nuevos LTG han sido objeto de críticas por promover la multidisciplinariedad en los alumnos, lo que en ocasiones han generado señalamientos de “impedir” que se especialicen en áreas específicas de conocimiento. También han sido condenados por errores en datos históricos y por su enfoque en cuestiones de inclusión e igualdad de género.

La respuesta a esta problemática, especialmente en el contexto de las temáticas de género, ha adquirido una dimensión significativa. Hacia mediados de agosto de 2023, se observó la difusión de múltiples convocatorias a través de plataformas como WhatsApp y diversas redes sociales, dichas invitaciones tienen como propósito llevar a cabo una manifestación simbólica: la quema masiva de ejemplares correspondientes al ciclo de educación básica 2023-2024. El evento estuvo programado para tener lugar el 10 de septiembre en el Zócalo de la Ciudad de México, sin embargo, ya empezó dicho fenómeno de quema a modo medieval y fascista en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, señalando los autores de las quemaduras que dichos libros son del diablo (Villanueva, 2023).

Al respecto, Paloma Amezcuita, quien forma parte activa de esta entidad en Aguascalientes, ha manifestado su posición: “Exhorto a los padres de familia a que quememos estos libros, que rompamos las hojas que no coinciden con nosotros, porque a nuestros hijos los educamos nosotros, no el presidente”. Hiram Pérez Carrillo, miembro destacado del movimiento en Quintana Roo, ha comunicado la intención de llevar a cabo una protesta simbólica en la que se encenderán llamas en todas las plazas públicas de los distintos municipios de la región. Este acto está programado para llevarse a cabo un día después de la distribución de los materiales en cuestión (Hernández Navarro, 2023).

De forma evidente, los libros rompen el paradigma vertical y se presentan de una manera que promueven la creación de proyectos colaborativos con una fuerte influencia de la educación popular, así pues, se interesan por la palabra de los sujetos o educandos, su involucramiento con los demás integrantes del grupo escolar, la familia y su entorno, asimismo, con la interacción con diversas disciplinas, de tal suerte que el acercamiento es multidisciplinario y comunitario. Sin embargo, la forma de presentarlos en algunos casos es un tanto controversial y ha generado reacciones en la sociedad, siendo las redes sociales un campo de batalla entre críticas y debates.

De igual manera, se hace patente que, en diversos casos, la confrontación encarnizada deriva del tipo de aproximación comunicativa que se emplea, caracterizada por un tono menos formal. El uso de términos que podrían suscitar suspicacias en términos de “seriedad” académica, al mismo tiempo, abre la puerta a interpretaciones maliciosas por parte de sectores interesados en obtener ventajas políticas que trascienden el genuino interés educativo.

Es innegable que la concepción y ejecución de los libros de texto, así como la formulación de los proyectos educativos, surgieron de un proceso de convocatoria abierta en el cual diversos educadores contribuyeron con propuestas. Aunque, como ya se ha señalado, en el ámbito musical la profundidad no fue plenamente alcanzada, a pesar de que se vislumbran atisbos en dicha dirección. No obstante, tras su publicación, emergieron un conjunto de críticas que señalan errores teóricos sustanciales, no como en otros casos, en donde las críticas giraron en torno a aspectos ideológicos y a la forma de enfoque de los contenidos.

La cuestión más alarmante reside en que aquellos involucrados en el proceso de elaboración de estos materiales se hayan sentido en la necesidad de distanciarse y aclarar que los errores y omisiones no provienen de su autoría, es decir, de quienes idearon la planificación, sino más bien que resultan de un escaso cuidado en la fase de edición por parte de individuos con un conocimiento insuficiente del ámbito musical. Esta situación pone de manifiesto la carencia de un seguimiento riguroso de la calidad en el proceso editorial, que debería haber estado reforzado por expertos dedicados a mantener el apropiado desarrollo y composición de los recursos bibliográficos.

En consecuencia, la autora de uno de los contenidos, Leticia Armijo, mencionó sobre su participación en la creación de libros de texto:

En torno a los libros de texto gratuito, debo decir que el texto inicial del apartado de Partituras del libro “Múltiples lenguajes de primer grado”, es una aberración de la que no soy autora. Soy autora de los arreglos de la obra de Roselia Jiménez Pérez (1959) “Nan lu’um k’inál” en lengua Tojolwinik ‘otik/Tojolabal y de “Hant ihyaaoyi” basada en un canto tradicional cmíique iitom, de Sonora, los cuales forman parte del método de educación musical en lenguas indígenas “Desde donde late la tierra. Canciones en lenguas indígenas. El Cancionero de Yolotli”, publicado por el INALI en 2017, también de mi autoría. Cuando me solicitaron la creación de una versión especial para los libros de texto gratuito, elaboré un texto explicativo, el cual omitieron. Expresamente solicité que se me consultara antes de imprimir el libro para colocar la obra en donde corresponde, con la mencionada explicación. La explicación en torno al pentagrama y las notas es como ya he dicho, una aberración de la que no soy autora. Como podrán ver

mutilaron la partitura, la pusieron a su libre albedrío en el libro que se les dio la gana, comenzando con el compás 20, seguida de la primera página compás 1. Sobre la segunda ni hablar... sólo agregaron un fragmento. Y lo más importante, ¡omitieron las bases de la educación musical y es clara la nula formación musical de los que editaron los libros y la falta de respeto, ética y profesionalismo en los procesos y hacia los autores que colaboramos en un proyecto cuyo resultado hoy nos avergüenza! (Armijo, 2023).

Como se puede observar, Armijo expone su descontento y frustración en relación con la inclusión de su obra en los LTG, aclarando que no es responsable del texto inicial en el apartado de Partituras del libro “Múltiples lenguajes de primer grado”, expresando su insatisfacción con la falta de respeto, ética y profesionalismo en el proceso editorial y hacia los autores colaboradores, generando una sensación de vergüenza respecto al resultado final del proyecto, que ha logrado permear en muchos de los autores y en la sociedad académica.

Dentro de los errores más destacados contamos con el de la página 59 del libro correspondiente al tercer grado de primaria, titulado *Múltiples Lenguajes*, en donde se ha identificado un error en la partitura del Himno Nacional Mexicano. Las primeras tres notas que figuran en el pentagrama están incorrectamente notadas como re, fa, sol, cuando la notación precisa, según el compositor Jaime Nunó, debería ser do, mi, sol. Además, se ha constatado un desacuerdo en cuanto al tiempo de nota ya que, en el inicio, por ejemplo, debería presentarse una corchea con puntillo seguida de una semicorchea.

Ilustración 2. Partitura del Himno Nacional Mexicano



Fuente: Captura de pantalla.

Asimismo, hay errores de descripción de términos, la inclusión de partituras fuera de nivel sin posibilidad de los educandos de leerlas adecuadamente, en conjunto con errores gráficos como el siguiente, en el cual se observan las líneas adicionales en cada una de las notas, cuando en este caso, sólo debería corresponder a la nota inicial Do:

Ilustración 3. Clave de Do



Fuente: Captura de pantalla.

Consideraciones finales

Ante la realidad musical que se tiene en México, es evidente una desconexión por la falta de proyectos musicales relevantes enfocados en la educación formal, pese a que son parte importante de su experiencia de vida cotidiana; así pues, no hay una valoración musical de forma institucional en los diversos estratos educativos que componen la estructura educativa integral, por lo que, aunque haya un interés en que la educación tenga una propuesta más amplia culturalmente hablando, subyace una contradicción inherente (Dubet, 2010). Si bien la 4T se deslinda del neoliberalismo, aún mantiene una carga que arrastra al ser miembro de la OCDE, cuya organización respalda un enfoque eficientista que relega el diálogo y se limita a proveer asistencia al cuerpo estudiantil, dicha perspectiva omite las variables ontológicas e históricas de los estudiantes y la mayoría de la burocracia sigue estancada dentro de ese modelo (Freire, 2008).

Por otro lado, la 4T podría abrazar visiblemente esquemas ideológicos como el de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), los cuales tienen diversos vacíos para su implementación, que si bien recalcan la importancia de adoptar un enfoque humanístico como base y propósito de la educación en el siglo XXI, sin trastocar las líneas educativas de la NEM; ello permitiría la implementación de pedagogías que trascienden las históricas dicotomías entre los aspectos cognitivos, emocionales y éticos con los sustentos de la propuesta popular y, consecuentemente, de forma práctica se articularían mayores elementos de protección y contención ante la oleada propagandística que se ha suscitado en contra del proyecto (2015).

En el caso específico de la música, como fenómeno transitorio, de una forma profundamente neoliberal a una más popular, no ha logrado la proyección que se desearía, en gran medida porque los actores que orientan las líneas educativas están bastante alejados del ámbito artístico y musical; así pues, el abordaje transdisciplinario dada la implementación de metodologías de los proyectos educativos, en especial el modelo STEAM, se encuentra centrado en otras disciplinas de forma principal, relegando a la música sólo como un medio de poca importancia ante otros referentes disciplinarios (Secretaría de Educación Pública, 2022). El problema que se muestra es que, para lograr una mínima expresión musical, es necesario incorporar elementos técnicos fundamentales, los cuales están completamente omitidos en el programa. Mientras que en otras naciones se considera de obviedad revisar las notaciones musicales, realizar ensambles rítmicos o incluir a los niños en coros con algún profesional de la materia, en México está totalmente ausente del ámbito curricular y escasamente se ofrece fuera de dicha área, donde incluso no se conocen técnicas de acercamiento a la música como las de Orff (Hartmann, 2017).

Una de las posibilidades de mantener la transdisciplinariedad sería incorporando la disciplina musical como eje primordial a la cual se sumen otras, si bien no en todo el plan curricular, sí permitiría lograr la perspectiva transdisciplinaria sin menoscabo de la música y con la finalidad de permitir una posibilidad de desarrollo más amplia, asimismo, es requerido buscar estrategias y didácticas educativas musicales que logren adaptarse y adecuarse a la realidad de los estudiantes de tal suerte que se logre:

Esta construcción de lo propio a partir de la materialidad del sujeto y con ello su extensibilidad a lo colectivo en tanto concertación, y no a la repetición del modelo, constituyen tal ruptura conceptual que a su vez deja abierto el camino al replanteamiento de la creación artística como resultado de la interacción social de enseñanza aprendizaje, donde esta pasa a ser el tercer nivel de la realidad constituyéndose en lo que está creado en el marco de tal interacción social, la cual es dialogante como fundamento ontológico (Rodríguez, 2018).

Sin embargo, es necesario ir más allá en este análisis manteniendo el debate, pues sólo así es posible enfrentar los desafíos futuros planteados por la propuesta popular de la 4T. Recién el 15 de agosto de 2023, apenas unas semanas antes del inicio del ciclo escolar, la SEP hizo públicos en el Diario Oficial de la Federación (DOF) los programas sintéticos para el próximo periodo académico, eliminando así las barreras administrativas para la publicación y distribución de los nuevos LTG. Resulta sorprendente que los libros hayan sido publicados antes que los programas sintéticos en el DOF, lo que evidencia una discordancia legal y un descuido manifiesto por parte de la SEP. Es probable que estas omisiones sean producto de las restricciones temporales, dado el apremio por entregar el programa educativo de la 4T antes de la conclusión del actual mandato (SPR Informa, 2023; Secretaría de Educación Pública, 2023).

De cualquier manera, se mantiene la esperanza de que, en un futuro cercano, el respaldo a las expresiones artísticas en la educación básica se concrete con los próximos ciclos escolares en consecuencia a las críticas expresadas, aunado a un aumento en la presencia de educadores especializados en artes, siendo respaldados por una certeza económica laboral adecuada. Solamente mediante un respaldo profundo a los profesionales de la educación artística es posible subsanar esa brecha histórica en el ámbito de las artes musicales, ampliando sus oportunidades en las instituciones de educación superior para formarse como educadores y pedagogos musicales y garantizando espacios apropiados dentro del Sistema Educativo Nacional, con la finalidad de que esta transformación tenga un impacto trascendente.

Referencias

- Armijo, Leticia (2023). *Facebook*. En: <[https://www.facebook.com/leticia.armijo.56/posts/pfbid02BK8FS-RnkCXHZT7NvdZ7fv2AxatXLH6SVXosBGFUBTwe6v3bskYTa1VmYCuCLyveKl?__cft__\[0\]=AZ-VqqHWyoyYVXjdvC2-OgNS6xDjzwtKQ3zK5RMpyhWJOwRfYjGXEV3w7H-ShEBrRkLuv5woF-BwnPzYIBfDShlRS7Hr39Je7sxIYyN8qoPN2zURAMtiljQxcfa1](https://www.facebook.com/leticia.armijo.56/posts/pfbid02BK8FS-RnkCXHZT7NvdZ7fv2AxatXLH6SVXosBGFUBTwe6v3bskYTa1VmYCuCLyveKl?__cft__[0]=AZ-VqqHWyoyYVXjdvC2-OgNS6xDjzwtKQ3zK5RMpyhWJOwRfYjGXEV3w7H-ShEBrRkLuv5woF-BwnPzYIBfDShlRS7Hr39Je7sxIYyN8qoPN2zURAMtiljQxcfa1)>.
- Berrío, Nelson Javier (2011). “La música y el desarrollo cognitivo” en *UNACIENCIA Revista de Estudios e Investigaciones*(7), 14-23. <<http://repository.unac.edu.co/bitstream/handle/11254/632/La%20musica%20y%20el%20desarrollo%20cognitivo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>
- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión (2019). “Ley General de Educación. Ciudad de México, México” en: <<https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGE.pdf>>
- Campayo, Emily & Cabedo, Alberto (2017). “The role of emotional skills in music education” *British Journal of Music Education*, 34(3), 243-258.
- Capistrán, Raúl Wenceslao (2021). “Situación de la investigación educativo-musical en México. Retos, reflexiones y propuestas” en *Revista Electrónica Educare*. <doi:<https://doi.org/10.15359/ree.25-3.30>>
- Casas, María Victoria (2001). «¿Por qué los niños deben aprender música?» en *Colombia Médica*. <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28332408>>.
- Dubet, Francois (2010). *Sociología de la experiencia*. Madrid: Complutense.
- Flores, Alondra (2013). Relanzan el sistema de orquestas infantiles y juveniles comunitarias. en *La Jornada*.
- Freire, Paulo (2008). *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Gobierno de México (2023). “Conferencia de prensa. Secretaría de Educación Pública” en: <<https://www.youtube.com/watch?v=NsqMXckz6nM>>
- González, Patricia Adelaida (2021). “La música en la Nueva Escuela Mexicana: ¿Avance de la educación musical en México? En F. d. UNAM” en *La Educación Musical en el Nivel Básico en México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Hartmann, Wolfgang (2017). “Los principios de Orf-Schulewerk en FUNDACIÓN BARENBOIM-SAID en: <<https://barenboim-said.org/es/orff-schulwerk/>>
- Hernández, Luis (2023). “Libros de texto, lío para armar” en *La Jornada*. En <<https://www.jornada.com.mx/notas/2023/08/15/politica/libros-de-texto-lío-para-armar/>>
- Hussain, Meegan (2022). “Music as Therapy: The Case for Cross-Cultural Understanding and Collaboration in a Nigerian Context” en *10th International congress of voice teachers*. Viena.
- López, José María & Salcedo, Beania (2021). “Beneficios de la práctica musical en los niveles de educación básica obligatoria en México. RIDE” en *Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo*. <doi:10.23913/ride.v11i22.889>
- Martínez, Victor Sabino (2014). “Retos para la educación musical en México” en *Correo del Maestro-Revista para profesores de educación básica*.
- Mexicox (2023). “Artes y música en educación básica” en *MexicoX - Educación musical en México*. En: <https://mexicox.gob.mx/courses/course-v1:aprende.mx+EMEM23052X+2023_05/courseware/3416e-5252af94a18a87a6ee38d10022e/b13705f89ec34a129ad4eb3fffb4e599/?child=first> acceso 12 de junio de 2023.
- Morán, Hilda Mercedes & Ruelas, Osmar Alejandro (2021). “Programa Nacional de Orquestas: el intento desesperado de... ¿educar? En F. d. UNAM” en *La Educación Musical en el Nivel Básico de México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Naciones Unidas-Comité de los Derechos del Niño (2013). “Observación general No 17 (2013) sobre el derecho del niño al descanso, el esparcimiento, el juego, las actividades recreativas, la vida cultural y las artes (artículo 31)” en *Ginebra: Convención sobre los Derechos del Niño*. En <<https://www.plataformadeinfancia.org/wp-content/uploads/2018/09/observacion-general-17-derecho-nino-al-descanso-esparcimiento-juego-actividades-recreativas-vida-cultural-artes-articulo-2013.pdf>>
- Pérez, Santiago (2012). *Didáctica de la Expresión Musical en Educación Infantil*. Valencia: Psylicom Distribuciones Editoriales.
- Rivera, Roxanna (2014). “Efectos de la música en el cerebro de los niños y las niñas” en *Quetescuchen*. En <<https://quetescuchen.com/efectos-de-la-musica-en-el-cerebro-de-los-ninos/>>
- Rodríguez, Ulises (2023). “AMLO canceló contratos millonarios a editoriales que hacían libros de texto” en *Polemón*. En: <https://polemon.mx/amlo-cancelo-contratos-millonarios-a-editoriales-que-hacian-libros-de-texto/?fbclid=IwAR0mX-ecW6NSP30nOrFK2z7oNClAP_vfWbaN1tScBbw-ou0N7e-gpx4K6CfM>
- Rodríguez, Oswaldo (2018). “Transdisciplinariedad pedagógica de los imaginarios sonoros. El coro polifónico de San Pedro Sula como laboratorio de expresión vocal” en *Innovare*, vol. 7, N°1.
- Secretaría de Educación Pública (2019). “La música, pondrá la nota a la Nueva Escuela Mexicana” en *Ciudad de México: SEP*. En: <<https://www.gob.mx/sep/articulos/boletin-no-103-la-musica-pondra-la-nota-a-la-nueva-escuela-mexicana>>
- Secretaría de Educación Pública (2022). “Plan de Estudios de la Educación Básica 2022” en *Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública*. En: <https://drive.google.com/file/d/1EpLpsWWUfq7eDXNfej66knMREJd2nkvX/view?usp=share_link>
- Secretaría de Educación Pública (2022). “Sugerencias metodológicas para el desarrollo de los proyectos educativos, Ciclo Escolar 2022-2023” en *Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública*. En: <<https://educacionbasica.sep.gob.mx/wp-content/uploads/2023/03/Sugerencias-Metodologicas-proyectos.pdf>>

- Secretaría de Educación Pública (2023). “Conferencia de prensa. Secretaría de Educación Pública” en: <<https://www.youtube.com/live/IIWaIHgJtbA?feature=share>>
- Secretaría de Educación Pública (2023). “Puebla - Reporte 2. Catálogo de Tabuladores” en: *Secretaría de Educación Pública*. En <https://sep.gob.mx/es/sep1/Catalogo_de_Tabuladores_1t_2023_pue>
- SPR Informa (2023). “Publicará la SEP los programas sintéticos en los que se basaron los nuevos Libros de Texto Gratuitos” en *SPR Informa*. En: <<https://sprinforma.mx/ver/portada/publicara-la-sep-los-programas-sinteticos-en-los-que-se-basaron-los-nuevos-libros-de-texto-gratuitos>>
- UNESCO (2015). *Replantear la educación: ¿Hacia un bien común mundial?* París: UNESCO.
- Valencia, Gloria (2015). “Corpus Teórico – Edgar Willems” (*pensamiento*) (*palabra*). Y obra N°13.
- Villanueva, Cristal (2023). “Queman libros de la SEP distribuidos en comunidad de San Cristóbal de las Casas: ‘son del diablo’, aseguran” en SDP Noticias. En: <<https://www.sdpnoticias.com/estados/chiapas/queman-libros-de-la-sep-distribuidos-en-comunidad-de-san-cristobal-de-las-casas-son-del-diablo-aseguran/>>

III. LOS ARTISTAS DURANTE LA PANDEMIA

.....

11

El valor económico de las industrias creativas en el municipio de Puebla en los tiempos de pandemia

Pablo Sigfrido Corte Cruz

Introducción

La importancia de las industrias creativas y culturales como parte de las actividades económicas del país, ha sido tal que parece tener un comportamiento de mayor relevancia en comparación a la agricultura. Ya sea como empleos formales o informales, los músicos, danzantes, pintores, actores, escritores, entre otros, se les considera como empleados con un salario, o en todo caso, como prestadores de servicios culturales.

La Cultura representa entre 4 y 3 por ciento del PIB nacional de los últimos 12 años, lo cual es bastante significativo, pues a pesar del encierro social a causa de la COVID-19, estas actividades se han mantenido a pesar de que no fueron consideradas esenciales, incluyendo los espacios como, foros, teatros e, incluso cafés, restaurantes y bares donde se presentaban

Los trabajadores de la cultura, así como las Industrias Creativas (IC) redujeron sus actividades al inicio de la pandemia provocada por el virus SARS-CoV2, pero fueron obligados a no laborar debido a las disposiciones del gobierno federal, bajando sus rendimientos económicos. Con ello, muchos empleos se perdieron o se detuvieron, por la incapacidad de que muchos negocios son auto-gestivos.

También debe mencionarse que muchos no se salvaron de contagiarse de la COVID-19, por lo que algunos tuvieron que adoptar medidas parecidas al comercio electrónico, ofreciendo sus publicaciones a través del mercado electrónico, o incluso, improvisaron presentaciones en línea.

El presente ensayo analiza el comportamiento de las IC y trabajadores de la cultura en el municipio de Puebla, lugar que se presentó como uno de las áreas con mayor presencia de contagios y fallecimientos por la enfermedad denominada COVID-19.

En la primera parte se hace una revisión sobre los efectos de la pandemia en las actividades culturales y creativas; posteriormente, se muestra la evolución del virus, mediante procesos de geo-localización tanto a nivel nacional, como municipal, al mismo tiempo de revisar el pronóstico sobre el comportamiento de la enfermedad. En la penúltima parte, se analiza el comportamiento del PIB cultural en conjunto a los resultados de encuesta realizada a trabajadores de la cultura del municipio de Puebla. Por último, se presenta una serie de conclusiones y reflexiones.

La cultura y la creatividad frente al COVID-19

La creatividad, impregnada también en las actividades culturales, ha hecho de los seres humanos entes conscientes, racionales y éticos. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, 28 de mayo de 2020) la define como:

[...] el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (2020).

En el ámbito de la economía, se estudia tanto la cultura como la creatividad como procesos productivos, que a diferencia de su concepto básico de transformación de materias primas en ropa, alimentos y otros bienes para la subsistencia física humana, su elaboración parte de la necesidad de satisfacer a la mente con música, literatura, artes escénicas, artes plásticas, artesanías e, incluso, las aplicaciones digitales.

El proceso creativo también implica transformar la piedra en escultura, la madera o el mineral en un instrumento musical y, de este último, con el trabajo intelectual hacer música; el lienzo junto a los tintes convertirlo en una pintura; la movilidad humana transmutarse en danza y, junto a la voz, volverse teatro, etcétera. Con todo esto, también se crean empresas que contratan trabajadores, aunque también existe el llamado auto-empleo. Se consideran, al mismo tiempo, la presencia de promotores con espacios dedicados a exponer todas las expresiones existentes. En todos estos casos, existe inversión y tiempo de trabajo con la finalidad de generar algún beneficio monetario.

Desde el 2013, el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD, señala la necesidad de “reconocer la importancia y el poder de los sectores creativos y culturales como impulsores de desarrollo humano sostenible” (2014: 11).

Con respecto al concepto de Economía de la Cultura, Mark Blaug (citado por Aguado, Palma & Pulido Pavón, 2017) lo define como:

[...] formación de gustos en las artes, oferta y demanda de bienes y servicios culturales, industria de las comunicaciones, mercado del arte, historia económica de las artes, mercado de trabajo de los artistas, enfermedad de los costos, organizaciones artísticas sin ánimo de lucro y subsidios públicos a las artes (2017: 215).

George Yúdice define la Economía de la Cultura como:

[...] las tendencias artísticas como el multiculturalismo que subrayan la justicia social (entendida de un modo estrecho como una representación visual equitativa en las esferas públicas) y las iniciativas para promover la utilidad sociopolítica y económica se fusionaron (2002: 28).

Así, todo lo correspondiente a cultura y creatividad se mantiene en la lógica de la economía, por lo que su producto también debe ser considerado en el mundo de los bienes y servicios.

A raíz de la pandemia, este sector fue de los más afectados por el encierro por la presencia del virus SARS-CoV2, esto a nivel mundial, impactando a millones de trabajadores en el ramo.

Richard Naylor *et al.* (2021) detectaron siete elementos que afectaron a las industrias culturales en el primer año de la cuarentena a saber:

- Las industrias culturales y creativas más dependientes de experiencias físicas en espacios y lugares específicos son las que han sufrido las pérdidas económicas más importantes en términos relativos, en los diferentes contextos nacionales. (6)
- Los estudios [...] señalan sistemáticamente una caída general del valor añadido bruto de las industrias culturales y creativas durante 2020. (6)
- El rendimiento de las industrias culturales y creativas en diferentes países también es sistemáticamente peor que el rendimiento general de sus economías nacionales. (6)
- Las pérdidas en los ingresos de las industrias culturales y creativas en 2020 oscilaron en torno al 20 % y el 40 % en diferentes países. (6-7)
- La suerte de las industrias culturales y creativas en los distintos territorios parece estar vinculada a la manera en que los países en su conjunto han tratado la pandemia. (7)

- Las mayores caídas absolutas en la contribución económica de las industrias culturales y creativas se han dado en las megaciudades y otros grandes centros urbanos en los que estas industrias están muy concentradas. (7)
- Los trabajadores por cuenta propia han experimentado mayores niveles de pérdida de ingresos y desempleo que otras categorías de trabajadores culturales y creativos (7) (2021).

En México las actividades culturales y creativas no se consideraron como esenciales, por lo que, al pasar el tiempo, diversas áreas se fueron abriendo paulatinamente, ya sea por la autorización gubernamental o, de acuerdo con los esquemas de reapertura, o incluso, de manera clandestina, para mantenerse en la subsistencia básica.

Gerardo Esquivel (2020), señala sobre la desaceleración de la economía en México, debido a que muchas actividades se consideraron no-esenciales, incluyendo a las manufacturas, la minería, la construcción, entre otros, además de muchos servicios. Y precisamente, uno de los sectores afectados por el encierro de la emergencia sanitaria la correspondiente a la cultura.

Triguboff *et al.* (2021) señalan que con dichos cierres (con el fin de evitar aglomeraciones en espacios cerrados) muchos empleos se fueron perdiendo, con excepción de las librerías que cerraron parcialmente y dedicaron sus negocios en línea.

Los artistas que ofrecen su mano de obra en los espacios mencionados, así como los contratados en dichos lugares, durante el encierro, buscaron formas de subsistencia diversas, debido a que sus fuentes de empleo cierran de manera total o parcial, de acuerdo con las necesidades del lugar, aunado a la cuarentena declarada por la enfermedad.

También los trabajadores culturales y creativos independientes sufrieron las mismas consecuencias del encierro, buscando maneras de continuar con sus labores a pesar de las restricciones existentes y, en muchos casos, contrayendo la enfermedad, por lo que tuvieron apoyos de todo tipo a familiares, amigos y público en general. El caso ha sido diferente para aquellos cuyo trabajo se basa en el uso de plataformas digitales, pues la difusión de su trabajo no fue del todo afectada (Fráguas Nobre, 2020).

Desde el ámbito de las decisiones gubernamentales, la pandemia ha provocado cambios en la política cultural, apoyando en algunos casos, al igual que en la educación, el trasladado hacia las redes digitales y los medios públicos a disposición del Estado (Secretaría de Cultura, 2023), por lo que el trabajo de los músicos, los artistas plásticos y escénicos mudan hacia esos mecanismos para ofertar su trabajo creativo.

En ese sentido, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI, 2022) afirma que la pandemia ha provocado crisis económica, social y cultural; en las dos primeras se pueden detectar procesos de reacción y proactividad, pero que:

[...] todas las estrategias desarrolladas han sido de reacción. Hasta el momento, ninguna industria creativa ni ningún creador ha podido aplicar una estrategia proactiva, ya que la magnitud/el impacto de esta pandemia era claramente desconocida [...], se ha identificado una tendencia general al cierre parcial o total de las actividades presenciales, con un desplazamiento hacia el trabajo en línea, siempre que trabajar en línea/desde casa haya sido posible para trabajadores creativos, creadores y usuarios. Esto ha supuesto un colapso del empleo en el sector creativo (en concreto para los trabajadores autónomos y por cuenta propia). Algunos sectores creativos han mostrado una mayor adaptabilidad a entornos empresariales muy volátiles, aplicando estrategias de digitalización (2022: 5).

Por tanto, la pandemia ha afectado diferentes aspectos de la Economía de la Cultura y la Creatividad, pero también ha generado ciertas salidas buscando diferentes mecanismos de difusión de sus labores artísticas

y creativas. Esto no es ajeno a los propietarios de los espacios como centros culturales, librerías, salas de exposición u otros, que son generadores de empleos.

El SARS-CoV2 en México y Puebla

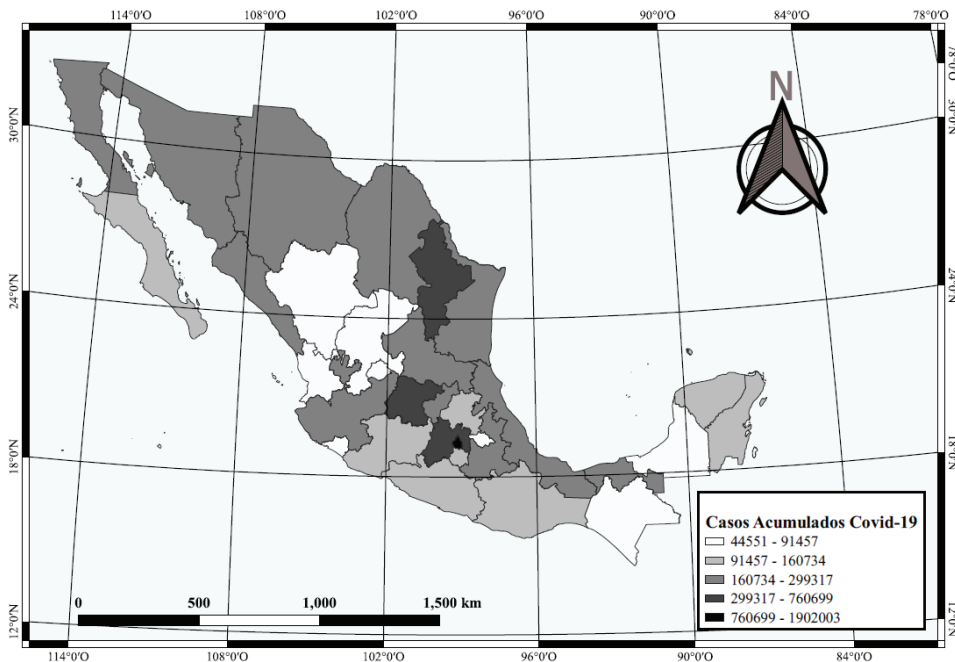
Prieto Ortiz (2020), Vicente Nieves (20 de abril de 2020) y Barrett, Chen y Li (3 de febrero de 2021) realizan historiales de las afectaciones sociales y económicas causadas por diversas enfermedades que conllevaron fallecimientos en grandes dimensiones, desde la peste de la era de Justiniano hasta inicios del siglo XX con la llamada gripe española.

En el caso de México se han documentado, primero, las enfermedades traídas por los españoles en los años iniciales de la Nueva España, donde la población indígena fue la más afectada (Mandujano Sánchez, Camarillo Solache & Mandujano, 2003); y segundo, la epidemia de cólera que azotó al país en las dos primeras décadas posteriores a la Independencia (Rodríguez de Romo y Rodríguez, 1998).

Un antecedente reciente en México fue el breve encierro provocado por la aparición del virus AH1-N1, en abril de 2009, donde las restricciones fueron leves, poco prolongadas y menos estrictas (Ponde López, 2011). De hecho, se hace presencia de dicha enfermedad en Estados Unidos, Canadá, y en algunos países europeos, centroamericanos y sudamericanos.

Con la aparición de la enfermedad denominada COVID-19, no sólo fue una crisis sanitaria, sino también económica, social y cultural. En México, el primer caso documentado se presenta el 27 de febrero de 2020 y, de aquel momento hasta el 24 de junio de 2023, de acuerdo a los datos del CONAHCYT (2023), se han presentado 7'633,355 casos confirmados (sin contar los re-infectados); el mapa 1 muestra el comportamiento de la enfermedad. También en ese lapso se detectaron 325,607 fallecimientos.

Mapa 1. Casos confirmados de COVID-19 en México (febrero 2020-junio 2023)

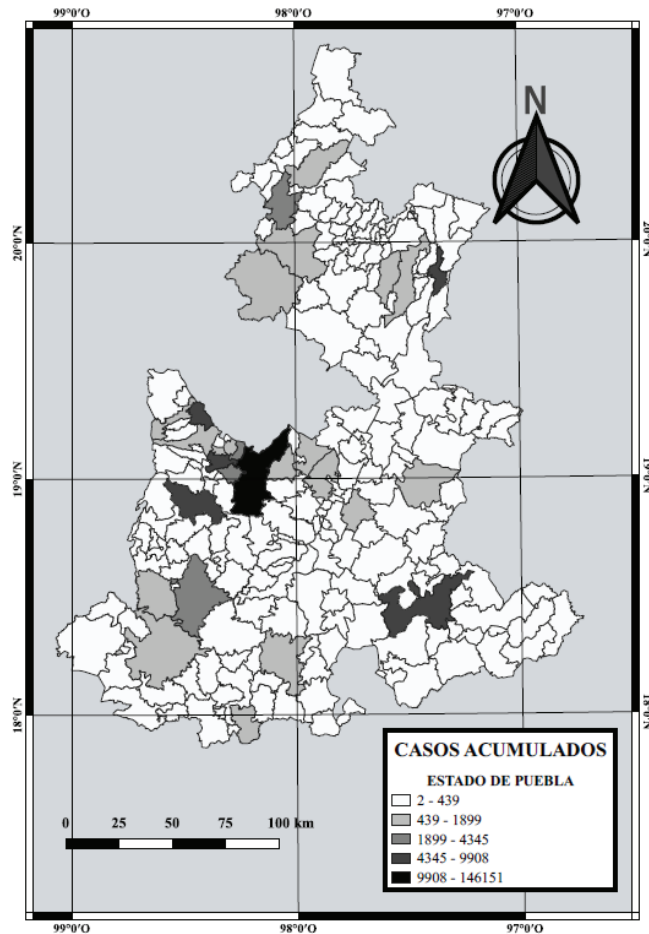


Fuente: Elaboración propia en QGis 3.22, con datos del CONAHCYT, 2023. <https://datos.covid-19.conacyt.mx/#DownZCSV>

Del conjunto de actividades que se consideraron esenciales se encontraban supermercados, tiendas de abarrotes, las dedicadas a la elaboración de alimentos, ferreterías, la rama médica y de apoyos a cuidados y protección de población considerada vulnerable (Instituto Mexicano del Seguro Social, 1 de junio de 2020). Esto indica que las actividades relacionadas con la cultura y la creatividad no se encontraban en los procesos de reactivación económica de manera inmediata.

El mapa 2 muestra la evolución de contagios en el estado de Puebla. Se visualiza que el municipio más afectado es precisamente donde se ubica la capital de la entidad federativa. Se destaca que hubo zonas que presentaron no más de dos casos, siendo estos predominantemente rurales. Se denota que la mayor concentración de la enfermedad también se ubica en las zonas aledañas a la urbe poblana.

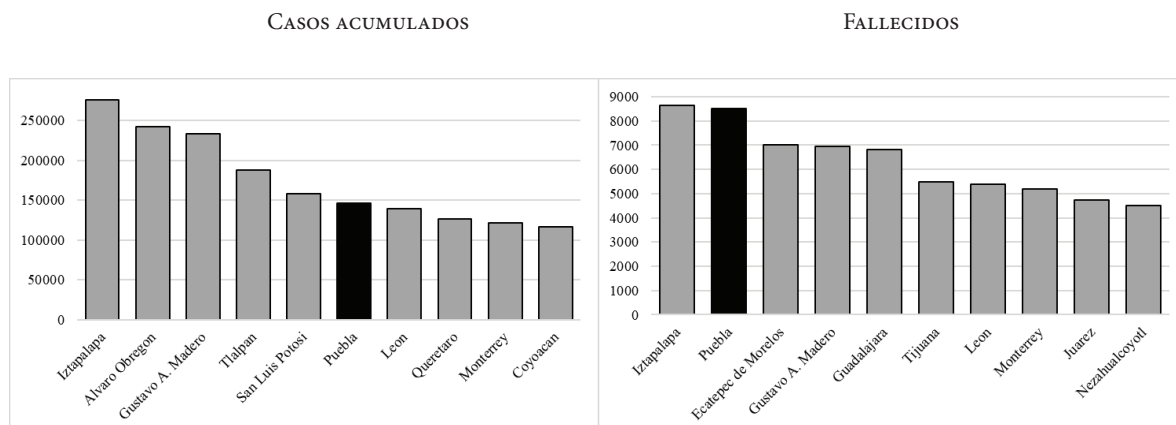
Mapa 2. Comportamiento de COVID-19 en el estado de Puebla (marzo 2020-junio 2023)



Fuente: Elaboración propia en QGis 3.22, con datos del CONAHCYT, 2023. <https://datos.covid-19.conacyt.mx/#DownZCSV>

El caso del municipio de Puebla a lo largo de la pandemia es que este fue el sexto lugar de casos confirmados, considerando que los cuatro primeros corresponden a la Ciudad de México (figura 1). Pero también es verificable que fue el segundo lugar de fallecimientos por COVID-19; en otras palabras, esta zona fue uno de los principales epicentros de la pandemia, por lo que las consecuencias económicas, sociales y culturales fueron evidentes.

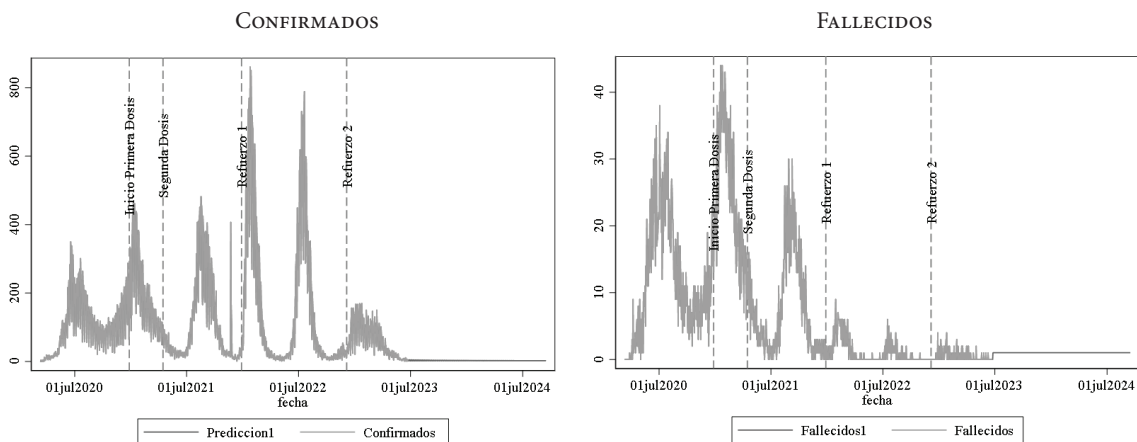
Figura 1. Casos acumulados y fallecimientos a causa de COVID-19 por municipio



Fuente: Elaboración propia en con datos del CONAHCYT, 2023. <https://datos.covid-19.conacyt.mx/#DownZCSV>

Curiosamente, el número de infectados en el municipio de Puebla se incrementó durante las llamadas cuarta y quinta olas, pero el número de fallecimientos, en dicho lugar, en su mayor parte se encuentra a lo largo del primer año de la pandemia. Es visible que los procesos de vacunación han prevenido las muertes por COVID-19 (figura 2).

Figura 2. Casos diarios y pronósticos



Fuente: Elaboración propia en STATA 16, en con datos del CONAHCYT, 2023.

<https://datos.covid-19.conacyt.mx/#DownZCSV>

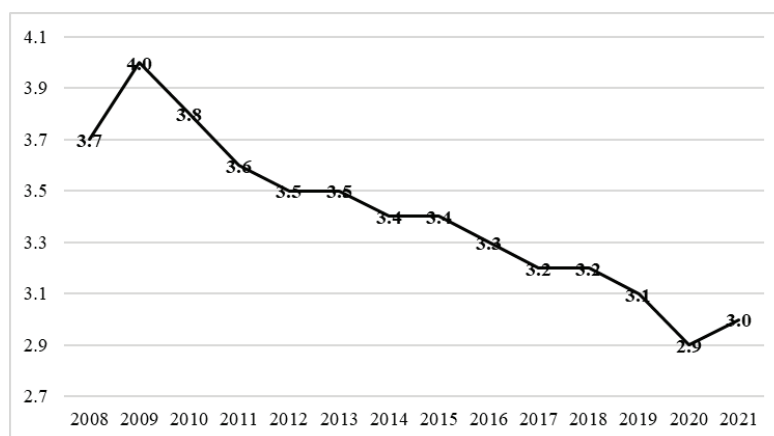
Si bien la vacuna ha bajado de manera paulatina la intensidad de la enfermedad, a pesar del daño que causó en muchas áreas de la vida cotidiana de los ciudadanos, aunado a las consecuencias ya mencionadas, también hay que incluir los aspectos psicológicos que conllevó el encierro (Broche Pérez, Fernández Castillo & Reyes Luzardo, 2020).

Ante estos aspectos de la pandemia, la Economía de la Cultura, al no ser considerada esencial, sufrió los estragos en los primeros meses de la pandemia.

Efectos de COVID-19 en los trabajadores creativos y culturales

Las actividades culturales y creativas juegan un papel importante en la economía del país, a pesar de que en los últimos años su nivel ha decrecido hasta el 3%. Se destaca que el nivel de participación más bajo es en el año 2020, que coincide con la pandemia (figura 3).

Figura 3. Participación de la Cultura en la economía mexicana



Fuente: Elaboración propia con datos proporcionados por INEGI.

<https://www.inegi.org.mx/temas/cultura/#Tabulados>

La evolución de las actividades creativas y culturales va acorde al del total de la economía. En la figura 4 se visualiza que, durante la pandemia, este fue uno de los sectores más afectados, pero con muy buena recuperación al año siguiente.

En la figura 5 se visualiza que cerca del 80% de los artistas poblanos, voluntaria o forzadamente suspendieron sus actividades; hubo casos que la misma necesidad económica los obligó a continuar tratando de mantener las condiciones sanitarias de sana distancia, uso de cubrebocas y careta.

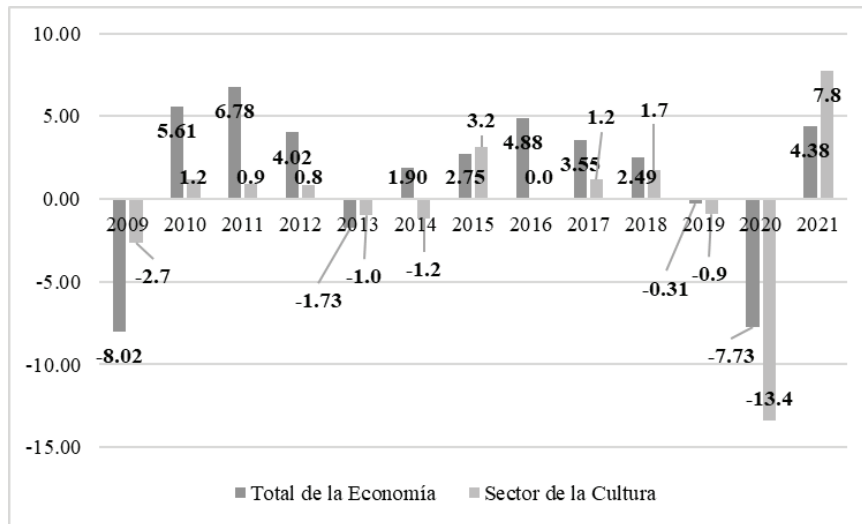
Sin embargo, en la misma figura 5, se aprecia que gran parte de los trabajadores de la cultura tuvieron contacto de manera directa o indirecta (es decir, un familiar cercano o dentro del hogar), con el virus SARS-CoV2, por lo que tuvieron que, mencionan algunos, dedicarse a su cuidado y salud.

Los que afortunadamente no se enfermaron, ni tuvieron contacto con el virus, a pesar de suspender momentáneamente sus labores, pudieron recuperarse, ya sea a través de apoyo a actividades culturales, o trabajos artísticos en línea desde sus hogares utilizando las diversas plataformas existentes.

Algunos que enfermaron de COVID-19 no pudieron regresar inmediatamente a sus labores, por lo que tuvieron que recurrir a amigos, familiares o acceso a créditos para subsistir en periodos breves; algunos espacios culturales tuvieron que recurrir a estos medios para su reapertura.

Por tanto, las condiciones de encierro no fueron las más beneficiosas para los dedicados a las labores artísticas, culturales y creativas. Esto incluye al sector de los que se dedican a los bailes (grupos musicales y DJ's), también a los que hacen presentaciones tanto en la vía pública como en espacios específicos.

Figura 4. Variación del PIB del sector de la Cultura, 2009-2021
(A precios de 2018)



Fuente: Elaboración propia con datos proporcionados por INEGI.
<https://www.inegi.org.mx/temas/cultura/#Tabulados>

Figura 5. Situación de trabajadores culturales y creativos ante COVID-19

SUSPENDIÓ ACTIVIDADES AL INICIO DE LA PANDEMIA

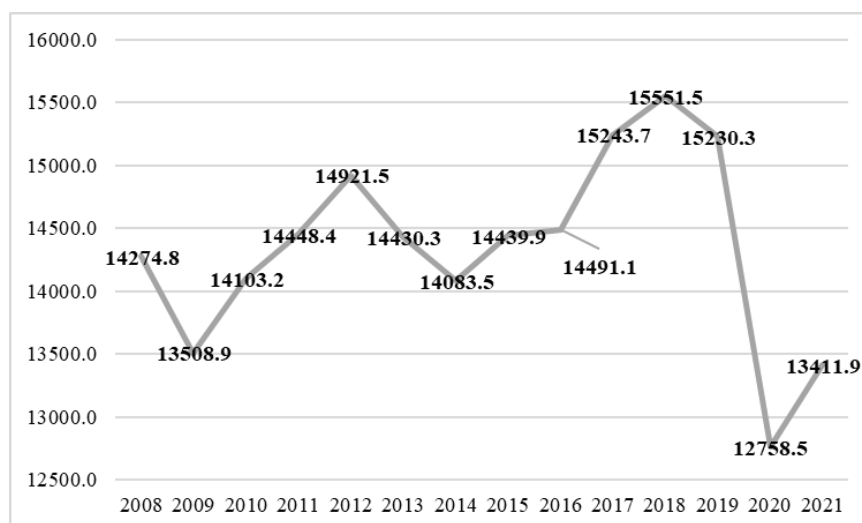
TUVO CONTACTO DIRECTO O INDIRECTO



Fuente: Elaboración propia

Si se considera, en primer lugar, que la participación del Producto Interno Bruto (PIB) cultural del estado de Puebla se comporta del mismo modo que del total de la economía y, segundo lugar, considerando que el municipio de Puebla concentra 65% de los espacios culturales de la entidad, el valor de las industrias culturales y creativas (representados en términos de PIB) tuvieron una severa reducción durante el periodo de encierro (figura 6); aunque es obvio que esto no es exclusivo de la zona y que es más que evidente que se replica, no sólo en el país, sino en muchas partes del planeta.

Figura 6. PIB cultural en el municipio de Puebla
(Millones de pesos constantes a precios de 2018)



Fuente: Elaboración propia con datos proporcionados por INEGI. <https://www.inegi.org.mx/temas/cultura/#Tabulados>, y Banco de Información Económica <https://www.inegi.org.mx/app/tabulados/default.aspx?pr=17&vr=6&in=2&tp=20&wr=1&cno=2>

Tampoco existió una política emergente para la protección de trabajadores de sectores que no se consideraron esenciales, por lo que el acceso al consumo de estos grupos fue a través de apoyos familiares y/o créditos.

Consideraciones finales

El ensayo implica señalar los efectos de la enfermedad denominada COVID-19 en el sector perteneciente a las industrias culturales y creativas, haciendo énfasis en el municipio de Puebla, debido a que dicho lugar fue uno de los epicentros más importantes de la pandemia.

La presencia de esta nueva enfermedad causó estragos económicos sin precedentes a nivel mundial, seguido de altos niveles de inflación, mismo que los diferentes gobiernos han buscado solventar, en vista de buscar cauce a la recuperación económica de los países.

En México, la evolución de la enfermedad superó las expectativas iniciales, teniendo una gran cantidad de contagios y, a pesar de los esfuerzos de los servicios de salud, tanto públicos como privados, el número de fallecidos diarios fue una constante en los medios de comunicación durante los primeros meses del encierro.

En el caso del estado de Puebla, en especial del municipio donde radica la ciudad capital, fue uno de los epicentros más importantes de la pandemia, siendo uno donde se focalizaron los casos de mortandad a causa del virus SARS-CoV2.

Ha sido evidente que, a nivel federal, las políticas culturales han cambiado de rumbo debido a toda la afectación que sufrió el sector a lo largo de la pandemia. Pero las consecuencias del sector fueron evidentes, no sólo por su participación en la economía, sino que, también, en la caída presentada en dicho año debido a la suspensión obligada de actividades en el rubro.

La mayor parte de los trabajadores creativos y culturales del municipio se vieron obligados a suspender sus actividades por miedo a los contagios y, a pesar de eso, la gran mayoría sufrió de manera directa o indirecta de la enfermedad y sus estragos. En algunos casos, en la medida que se levantaban las restricciones, pudieron regresar a sus actividades, sin embargo, algunos tuvieron que recibir apoyos de amigos y familiares o, en todo caso, solicitar créditos para reabrir sus espacios y regresar a sus labores.

En términos del valor de las industrias culturales y creativas del municipio de Puebla, representado por el PIB, para el primer año de encierro tuvo una severa caída con respecto a años anteriores, misma que a pesar de su ligera recuperación en el año posterior, es difícil que alcance los niveles de años precedentes.

Dentro de las lecciones que dio la COVID-19 a los trabajadores creativos y culturales, en general, es el acceso de los medios digitales como medio de continuar trabajando y dar a conocer sus trabajos en sus áreas correspondientes.

Referencias

- Aguado, Luis, Palma, Luis & Pulido, Noemí (2017). “50 Años de Economía de la Cultura. Explorando sus Raíces en la Historia del Pensamiento Económico” en *Cuadernos de Economía*. En: <<https://www.re-dalyc.org/pdf/2821/282146950008.pdf>>
- Barrett, Philip, Chen, Sophia & Li, Nan (2021). “La larga sombra de la COVID-19: Repercusiones sociales de las pandemias” en: <<https://www.imf.org/es/Blogs/Articles/2021/02/03/blog-covid-long-shadow-social-repercussions-of-pandemics>>
- Broche, Yumier, Fernández, Evelyn & Reyes, Darlyn Alejandra (2020). “Consecuencias psicológicas de la cuarentena y el aislamiento social durante la pandemia de COVID-19” en *Revista Cubana de Salud Pública*, 46 (número especial). En: <<https://revsaludpublica.sld.cu/index.php/spu/article/view/2488/1555>>
- CONAHCYT (2023). “Datos COVID-19” en: <<https://datos.covid-19.conacyt.mx/#DownZCSV>>
- Esquivel, Gerardo (2020). “Los impactos económicos de la pandemia en México” en *Banco de México*. En: <<https://www.banxico.org.mx/publicaciones-y-prensa/articulos-y-otras-publicaciones/%7B-D442A596-6F43-D1B5-6686-64A2CF2F371B%7D.pdf>>
- Fráguas, Guilherm (2020). “Las industrias creativas versus COVID-19” en *Economía Creativa*. En: <<https://doi.org/10.46840/ec.2020.13.07>>
- Instituto Mexicano del Seguro Social (2020). “Nueva Normalidad. Reactivación de la economía mexicana de forma responsable y segura” en: <<https://www.gob.mx/covid19medidaseconomicas/acciones-y-programas/nueva-normalidad244196#:~:text=Limpieza%20y%20desinfecci%C3%B3n%20de%20las,los%20niveles%20federal%20y%20estatal>>
- Mandujano, Angélica, Camarillo, Luis & Mandujano, Mario (2003). “Historia de las Epidemias en el México Antiguo. Algunos Aspectos Biológicos y Sociales” en *Revista Tiempo Laberinto*, 9-21. En: <<https://www.uam.mx/difusion/revista/abr2003/mandujano.pdf>>
- Naylor, Richard, Todd, Jonathan, Moretto, Marta & Traverso, Rossella (2021). “Las Industrias Culturales y Creativas frente a la COVID-19: Panorama del Impacto Económico” en UNESCO. En: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000377863_spa>
- Nieves, Vicente (2020). “La Gripe Española de 1918 o por qué actuar rápido es vital para la Economía y la Salud” en *El Economista*. En: <<https://www.economista.es/economia/noticias/10466267/04/20/2/La-gripe-espanola-de-1918-o-por-que-actuar-rapido-es-vital-para-la-economia-y-la-salud.html>>

- PNUD (2014). “Informe sobre la Economía Creativa. Ampliar los Cauces de Desarrollo Local. Edición Especial 2013” en *Naciones Unidas*. En: <https://cerlalc.org/wp-content/uploads/documentos-de-interes/odai/ODAI_DOCUMENTOS_DE_INTERES_Informe_sobre_la_economia_creativa_Informe_especial_V1_2013.pdf>.
- Prieto, Robin Germán (2020). “La Plaga de Justiniano” en <<https://revistamedicina.net/index.php/Medicina/article/download/1513/1912?inline=1>>
- Rodríguez de Romo, Ana Cecilia & Rodríguez, Martha Eugenia (1998). “Historia de la Salud Pública en México: siglos XIX y XX” en *História, Ciências, Saúde Manguinhos*. En: <<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/LmH7CcGPqjNjZK6MkxCBDQH/>>.
- Secretaría de Cultura (2023). “Disertan sobre las Economías Creativas en la Era Post-COVID en el arranque del ‘21 Norte Creativo. Festival de Emprendimiento Cultural” en *Sala de Prensa*. En: <https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?icd=65861>
- Triguboff, Matías, Zanabria, Juan Manuel, Sasso, Simones, Cathles, Alison, Benzaquen, Adriana, Bautista, Maximiliano, Séligmann, Juan Nicolás, Decuzzi, Lara, Mines, Aana & Castellanos, Alfonso (2021). “Evaluación del Impacto del COVID-19 en las Industrias Culturales y Creativas” en *Banco Interamericano de Desarrollo*. En: <<https://publications.iadb.org/publications/spanish/viewer/Evaluacion-del-impacto-del-COVID-19-en-las-industrias-culturales-y-creativas.pdf>>
- UNESCO (2020). “En época de COVID-19 el mundo consume arte y cultura” en: <<https://www.unesco.org/es/articles/en-epoca-de-covid-19-el-mundo-consume-arte-y-cultura>>

12

Cruzar al COVID-19 desde el arte. Narraciones desde la creación y el encierro

Paula Carrizosa y Sergio Cortés Sánchez

Introducción

La emergencia y globalización de un virus denominado SARS-Cov2 derivó simultáneamente en una pandemia conocida como COVID-19 o Coronavirus, y en una crisis de la economía mundial. Hasta el momento desconocemos la totalidad de los estragos no letales (COVID prolongado: disfunción cognitiva y fatiga, entre otros) generados por dicho virus en la población. La Organización Mundial de la Salud (WHO, 2023) registró que entre 2020 y 2021 se confirmó la existencia de COVID-19 en 759 millones de personas; estimó que el exceso de muertes (decesos en pandemia menos muertes estimadas sin pandemia) que pueden atribuirse a la pandemia fue de 14.9 millones y los años de vida perdida por esas muertes fueron 336.8 millones (22 años por cada muerte).

La intensidad en la propagación del virus SARS-Cov2; la inexistencia de vacunas para minimizar sus efectos; las carencias de un sistema de salud público que pudiera atender los contagios y de una cobertura sanitaria universal devinieron en un cese parcial de las actividades económicas del mundo y en el confinamiento de la población: 82 por ciento de los países miembros del Banco Mundial (189 países) tuvieron un crecimiento negativo de sus economías en 2020 y 83.5 por ciento (WBG, 2023) de los países miembros de la Organización Mundial de la Salud (194 países) tuvieron tasas de mortalidad asociadas a la pandemia por COVID-19 más altas que las tasas de mortalidad estimadas sin COVID entre 2020-2021 (WHO, 2023).

La pandemia cambió intempestivamente nuestras condiciones de vida y de trabajo, visibilizó efectos diferenciados según niveles de ingreso y desigualdad social, evidenció la inexistencia y/o insolvencia de los sistemas de salud públicos, evocó la vulnerabilidad de la vida humana y nos mostró otras formas de interacción social, de vivir, consumir y producir (De Sousa, 2020). Nuestro interés particular fue documentar cómo percibieron la pandemia los artistas plásticos y qué cambios hubo en sus paletas, temas y estilos, dada su sensibilidad ante las modificaciones en la interacción social y la evanescencia de la vida humana. Cinco artistas de diferentes sexos, edades y experiencias profesionales, cinco historias cruzadas por la contingencia provocada por una pandemia anunciada a finales de 2019. Cinco maneras de vivir los estragos de un momento histórico reciente, único y todavía vigente, que giró en torno al COVID-19

A más de tres años de haber sido declarado el inicio de la epidemia en México, de ocupar las agendas políticas, los titulares de los medios de comunicación y la conversación en la opinión pública, cinco artistas originarios, asentados o relacionados con Puebla recuerdan aspectos clave de cómo cada uno, con su labor artística a cuestas, cargó con este momento de crisis económica, social, cultural, sanitaria y pública.

Entrevistados por separado durante 2023, algunos desde su taller, otros en charlas ocurridas en torno a una taza de café, en un encuentro ocurrido de manera casual, al teléfono para acortar distancias e incluso en la víspera de un anhelado viaje tras más de tres años de “quedarse en casa”, los artistas Mónica Muñoz Cid, Abigail Blanco, José Luis Velázquez, José Villalobos y José Lazcarro Toquero narran sus vivencias, supervivencias, creaciones, conceptualidades y acciones vividas con o sin cubrebocas, con el olor del alcohol del gel sanitizando sus manos, en la distancia o en la cercanía obligatoria del aislamiento social.

¿Cómo afectó un momento de crisis sanitaria a la creación de cada uno de los artistas entrevistados?
¿Qué pasó con factores como el aislamiento y el cierre de espacios públicos como los museos y galerías?

¿Qué fue del lienzo, el tórculo, los bastidores, los acrílicos, los colores extraídos de la tierra, las pinceladas en instantes de quietud, observación o soledad? ¿Cuál fue el resquicio, el resultado, el aprendizaje, la disciplina adoptada a partir de este fenómeno global que fue al mismo tiempo particular?

Esas son algunas de las cuestiones que los pintores, grabadores y experimentadores del arte abordaron en la serie de encuentros en los que se tomaron el tiempo, el mismo que pareció ser lento los últimos tres años, para platicar parte de su experiencia de vida y creativa durante la epidemia, que se vio cruzada por su edad, su núcleo personal y su relación con su propio contexto.

Aby Blanco, pisar la tierra para vivir la epidemia

Tiempos complejos y de privilegios, así es como describe la artista plástica Abigail Blanco (Puebla, 1993), mejor conocida como Aby Blanco, a lo sucedido durante la contingencia sanitaria provocada por el nuevo coronavirus.

A la artista, formada en la Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales (ARPA) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el inicio de la epidemia, a finales de 2019 y principios de 2020, la encontró en una comunidad alejada de Chiapas en la que no se entendía ni se dimensionaba su importancia, pues ya habían pasado semanas de los primeros casos reportados por autoridades y medios de comunicación.

“Seguíamos reuniéndonos, haciendo fogatas, conversatorios, todo ocurría normal en esta comunidad que se llama San José Obrero”, recuerda y dice que a su regreso a la ciudad de Puebla el ánimo era otro: de espanto, de miedo y de preocupación por la vida propia.

En el ámbito económico, cuenta la joven artista cuya obra ya ha sido expuesta en varios espacios, entre ellos la Casa de Cultura de Puebla, la epidemia del COVID-19 significó “hacerla de todo”: vendió mezcal, bordó y vendió huipiles, además de que buscó otras formas de obtención de recursos, tal y como “le tocó hacerle a todo mundo”.

En su caso, su estancia en Chiapas significó también su encuentro con los minerales, los mismos que serían la base de un proyecto mayor: *La piel de la tierra*, el cual sería apoyado meses después por el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) en 2020, que otorgan los gobiernos estatal y federal.

“Comenzó como *Palabras de tierra*. En él, tenía que ir a buscar los colores minerales con las comunidades, con la intención de caminar su territorio para que las personas volvieran a conectarse con él, para que muchas circunstancias como la apropiación de territorios por parte de externos, la explotación de los suelos y del agua, pudieran ser expuestos y con ello la población se hiciera más consciente de lo que pasa cuando se deja de transitar los caminos”.

Así, para Aby Blanco caminar, conocer, observar, oler, comer, se volvieron verbos importantes en su práctica, mismos que significaron un reto al ser precisamente acciones constreñidas por la contingencia sanitaria que exigía el apartarse, por la “sana distancia”, del otro y lo demás.

Con el proyecto de encontrar los colores minerales y con ellos pintar murales de temas diversos en torno al territorio, de lo que se valora y lo que se cuida de él, la artista emergente obtuvo el apoyo del PECDA, mismo que se convirtió en una oportunidad de salir y encontrarse con las comunidades, en particular con la Mixteca de Puebla que no conocía, para darse cuenta de los tesoros humanos, naturales y culturales que habitan en ella.

“La pandemia me toca así: transitando, caminando y jugando con la tierra, inventando otras formas de intervenir y ganar recursos, llevando a las casas de la ciudad esa tierra para hacer una intervención con una palabra específica que fuera importante y de aliento para pasar la contingencia”.

Blanco cuenta que el aprendizaje fue de calidez, siendo esto lo que considera distingue al ser humano. Añade que cobijada por esa calidez, los días pasaron y crecieron en torno al respeto por los espacios y las personas, apoyándose en la confianza, el cariño y el respeto que hacía que las cosas fluyeran aun en plena epidemia, siendo ese el trato que estableció con las personas.

Cuenta que lo cierto, es que con beca o sin ella, el proyecto hubiera existido. Si bien sabe que su propio quehacer artístico le bastaba para solventar sus proyectos además de abrir la posibilidad de emplearse en otras labores, afirma que el PECDA ayudó a dar rapidez al proyecto para llegar a su concreción.

En suma, para Aby Blanco la epidemia le dejó una tarea: el ser siempre fiel a su intuición, atender a ese sentido, a ese guiño que ella reconoce cuando se acerca a un proyecto, a un contexto, a una situación.

A la intuición, confía, se suma la gana de ser más constante, apoyándose en su trabajo y teniendo más confianza en las ideas que tiene, animándose a decirlas, pues sabe que como artista su poder está en la imagen y en lo visual, por lo que es importante materializarlo y compartirlo.

Por último, Aby Blanco reflexiona que con la epidemia reafirmó que necesita estar rodeada de otras personas, salir y caminar, encontrarse con los otros como sucedió con sus amigos con quienes, reconoce, existió la confianza y la cercanía, haciendo que la contingencia les hiciera recordar que había otro y que no se trataba de ensimismarse, de estar pensando en uno mismo, sino más bien reflexionar en lo demás y en los otros.

El múltiple despliegue artístico de Mónica Muñoz Cid

Ante la incertidumbre por la aparición del virus SARS-Cov-2 en 2019, con una contingencia sanitaria decretada para México en marzo de 2020, la artista del grabado Mónica Muñoz Cid (Puebla, 1970) hizo un vasto despliegue de su práctica artística: dio amplitud a la creación de obra, cumplió con sus obligaciones como profesora, se abrió a la formación académica y se accionó con su familia, un núcleo en el que había visto disminuida su interacción.

De inicio, cuenta desde la actual sede del Jacal Gráfico, el taller que ronda los 18 años de labor gráfica en Puebla y la región, tuvo que acoplarse a los requerimientos educativos de su profesión, sumándose, como docente, a la impartición de clases a través de diversas plataformas virtuales, lo que fue complicado pues le exigió el aprendizaje y dominio de estas nuevas herramientas.

La indagación sobre esas nuevas posibilidades tecnológicas, incluso, le hicieron producir una serie de videos pensados para sus alumnos en los que explicaba, acercaba y mostraba los mismos detalles y procesos que enseñaba en el aula y el taller.

Ya en el ámbito creativo, cuenta Mónica Muñoz, este nuevo horizonte de lo virtual le permitió acceder a una infinidad de informaciones, ofertas académicas y creativas que tuvieron un *boom* a través de talleres, conferencias y espacios de formación que fueron ofrecidos por instituciones, museos, especialistas y otro tanto de entes públicos y privados que, incluso por primera vez, abrieron su oferta a un público mayor.

“Podías tener eruditos en tu casa”, afirma sonriente y recuerda que cursó alrededor de seis diplomados en torno a temas como feminismo, gráfica contemporánea, códigos mesoamericanos y otros que fueron “un disfrute”.

Así, continúa la creadora de series como *Remedios grabado para escuchar*, que realizó entre 2021 y 2022 en el marco de la convocatoria nacional de arte sonoro “Ecos Sonoros”, si por un lado no salir a dar clases a las dos universidades de Puebla en las que trabaja fue difícil, permanecer en casa, como pedían las autoridades sanitarias, significó “aprovechar el tiempo” en cuestiones formativas y de conocimiento.

Luego de un tiempo, conforme las medidas sanitarias fueron cambiando y se permitió la salida a las calles conservando acciones como la llamada “sana distancia”, la artista regresó a su taller encontrando que podía dedicarle tiempo completo y por tanto empezar y, hasta en ciertos casos, concluir con proyectos iniciados tiempo atrás.

Fue el caso de la serie de libros de artista denominada *Escrituras negras* que surgió a partir de este tiempo libre de producción que consiste en una “serie de letras sin significado, agrupadas, como caracteres de alfabetos chinos o hindús, que para nosotros no significan pues son grafismos”.

“Fue como el caos en el orden, pero negro”, reflexiona al pensar en esta pieza como uno de los remanentes dejados por este periodo de contingencia sanitaria que aún es activo, a más de cuatro años de detección de los primeros casos de COVID-19.

También como parte de este periodo de creación destacó su participación en la convocatoria nacional “Contigo a la distancia”, que llamó a que los artistas, desde cualquier punto del país, compartieran parte de su labor creativa por medio de videos cortos y tutoriales que fueron mostrados en una plataforma única coordinada por la Secretaría de Cultura federal. “Fue producirlos en la soledad del taller, pero también disfrutando este tiempo”, acota.

A estos aspectos, rememora la artista formada en Ingeniería Química con un máster en Artes Plásticas, se suma la oportunidad que significó la epidemia para abrir tiempos de convivencia con su familia, con sus hijos particularmente, a quienes encontró y reencontró en la cocina, en espacios de creación e íntimos, que fueron refrescantes.

También en el ámbito personal, estos años de contingencia sanitaria le permitieron interactuar con sus pares de la academia, en su mayoría mujeres profesoras como ella que se unieron, a veces de manera virtual y otra presencial, para reflexionar sobre sus labores docentes en torno a *La Magisteria*.

La ganadora en 2022 de la Bienal Nacional de Grabado “Alfredo Salce” en la categoría *Pieza de adquisición*, dice que en el renglón económico y en conversación con otros artistas, supo que hubo un alza en la compra de arte por una razón: porque la mayoría de la gente pasó su tiempo en casa, surgiendo en este particular sector las ganas por apropiarse del espacio que, por cuestiones como el estudio o el trabajo, era poco habitado.

Considera además que si bien hubo este fenómeno de gente del arte que ya estaba posicionada tuvo una amplia circulación de su obra, la mayoría de artistas, por cuestiones propias de la contingencia sanitaria, se topó con un momento de quietud provocada por el cierre de espacios —como museos y galerías—, y la cancelación de proyectos —como exposiciones—, condiciones que fueron cambiando conforme fue evolucionando el desarrollo de la epidemia.

En suma, considera Mónica Muñoz Cid, lo pasado por COVID-19 le significó, como artista, “un momento grato para producir porque me dio la oportunidad de no tener distracción para crear, de no tener que ir a la escuela a exposiciones y reuniones, sino venir al taller”.

Para la artista miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte en 2015 y 2020, el regreso a la “normalidad” significa que existe un “banco de información” producida por ella y otros cientos de artistas, curadores, gestores y demás agentes de la creación cultural, misma que puede ser consultada por cualquiera que tenga interés sobre cierto tema.

“Fue regresar a la realidad y si bien nadie salió igual, creo que fue una revaloración de cómo se llevan las relaciones humanas, entre pares artistas, entre colegas. Recurrimos a la capacidad de adaptación, y aunque se perdieron cosas se ganaron muchas otras. Fue verlo del lado positivo y no del negativo”.

La importancia del tiempo en la creación de José Luis Velázquez

Apoyado siempre por quien ha denominado su mecenas, su esposa, la investigadora Guadalupe Prieto, el pintor José Luis Velázquez (Puebla, 1964) pasó la contingencia sanitaria entre la creación, tocando pautas de su obra que no había rozado, no obstante, constreñido por la cuestión económica.

Siempre reflexivo, el pintor de larga trayectoria que este 2023 mostró en Casa de Cultura parte del ejercicio pictórico logrado durante la contingencia sanitaria, cuenta que fue gracias a su compañera de vida, la lingüista y también poeta, quien le permitió continuar con sus procesos de introspección y trabajo ante el lienzo durante este largo periodo de epidemia.

“Eso fue lo que me ayudó. Si yo hubiera dependido de mi trabajo no hubiera podido porque tuve que abandonar las clases que tenía. En ese sentido —el económico—, sí me afectó la COVID-19”, afirma durante una charla.

Indica que ese proceso económico ha ido poco a poco avanzando, recuperándose en su bolsillo, en tiempos que ya no son los mismos que antes de 2019, pues se rompieron en su continuidad.

Así, pese haber sido apoyado por su mecenas, Velázquez reconoció que no generar recursos propios significó no tener entonces un monto para adquirir sus materiales, algo que por tanto le afectó creativamente y le llevó a “no hacer”.

Ese “no hacer”, curiosamente, le obligó a salir a su entorno inmediato a contemplar, observar, reflexionar, para entonces ver surgir las ideas que dieron paso a una serie que comenzó a finales en 2021 y trabajó todo 2022, en la que se dio cuenta que su creación necesita tiempo.

Ese factor, dice, no sucedió antes cuando se dedicaba a dar clases, a ir y venir entre casa y los espacios formativos, convirtiéndose este hecho en una paradoja: tener dinero, pero no tener tiempo para pintar.

Creativamente, entonces, la epidemia le dejó ver que es necesario tener tiempo para crear y pintar. Así, recicló materiales, como bastidores, hizo intentos y sacó incluso pinturas que no le habían gustado. Cuando pudo invertir, compró materiales para crear la serie expuesta en la Casa de Cultura.

Hizo entonces esta serie que giró en torno a la figura humana, quizá porque está envejeciendo, o porque se vuelve más exigente, o porque le dedicó más tiempo a este elemento vital de la pintura.

Lo sucedido con la pandemia es algo inédito —expone— pues hace 30 años eran otros tiempos: un estudiante, que luego vivió un tiempo estable que se descompuso al llegar la epidemia, lo mismo en la creación que en la economía personal. De manera honesta, el pintor con más de 38 años de trayectoria refiere que le costó trabajo percatarse de lo que significaba este tiempo. No obstante, encontró un elemento que lo ancló a esta reflexión: la figura humana, que él concibió como la humanidad y lo que tiene que ver con ella.

Ese factor, prosigue, lo hizo reflexionar al grado de construir la serie *El viento perturba la calma*, la cual “te hace pensar acerca de lo que es la humanidad, como le afectó y que conllevó haber transitado esta epidemia”. Esa reflexión y abordaje pictórico, afirma, no es una visión desastrosa ni apocalíptica sino más bien esperanzadora, cierta de que se pueden superar cosas, que se puede avanzar y adaptarse. “Un ser humano piensa, reflexiona y actúa. En este caso, estoy cierto que el ser humano puede superar, con calma, esperanza y conciencia lo que sucede, siendo eso lo que le lleva a ser entonces más humano”.

Esta idea, apunta el artista formado en el Instituto de Artes Visuales del Estado de Puebla, fue afianzada por la disciplina que ya había creado años atrás, con horarios para trabajar, que buscó incluso si no tenía por su carga de trabajo. Esta vez, en medio de plena contingencia sanitaria, tuvo el tiempo para poder crear.

Continúa que ese tiempo abierto y libre de creación lo volvió más estricto para hacer su arte, para meterse más en su obra, como ocurrió con las últimas dos piezas que completan la serie, mismas que permanecen todavía inéditas a la mirada pública.

José Villalobos: hallar el misterio en lo cotidiano

José Villalobos (Ixtepéc, 1950), pintor oaxaqueño con profundos lazos con Puebla, ha reflexionado sobre lo sucedido durante y tras la epidemia por COVID-19, momento que ha estado presente en charlas y encuentros con artistas contemporáneos, la mayoría sus amigos, que buscan tomar una pausa para reflexionar y escribir sobre lo ocurrido en su vida personal, social y sobre todo artística.

Al teléfono, cuenta que como habitante de una comunidad cercana a la capital oaxaqueña, desde su taller, vio surgir las dudas, las expectativas, el no saber qué pasaría a partir de marzo de 2020 cuando fue declarada, de manera oficial, la epidemia en México.

Inquieto, se dedicó a buscar información, a hablar con otros amigos y colegas de Puebla, Oaxaca, Ciudad de México e incluso Italia, país que se vio severamente afectado por el nuevo coronavirus. Movido por saber y conocer qué pasaba, el sentimiento de inseguridad creció: “hubo un estado de pesar, de angustia, que se fue exacerbando cuando se empezaron a cerrar, por orden del gobierno, uno a uno los espacios culturales”.

Así, vio cerrar el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, mejor conocido como MACO, luego de la orden general del gobierno de cerrar los museos y tomar las medidas para parar las actividades. “Nos parecía una cosa extraña, difícil de procesar, tuvimos reuniones en serio y llegamos a la conclusión del cierre del museo, que cerró como todos”.

Ese cierre, dice memorioso, lo llevó a él a encerrarse también en su taller, en su propio espacio, para comenzar una suerte de reflexión que ya lo habitaba y que tenía de frente: la cotidianidad, en la cual estaban expuestos los cambios del tiempo, del clima, de la aridez de su pueblo, de la vida silvestre que sigue su ritmo, del día y la noche en plenitud.

Esa reflexión sobre la cotidianidad lo llevó a trabajar en una serie muy larga hecha en formatos pequeños, que tituló como *Lo más cotidiano del día*, *Ansío mayo*, *Lento mes* o *Domingo por la tarde*, todos ellos espejos de lo vivido.

“Fue una especie de postura en relación con una reflexión diaria, cotidiana y minuciosa de mi presencia en este entorno”, apunta el también grabador, ceramista y escultor, con casi cuatro décadas de trayectoria.

Cuando la voz pública y del gobierno dijeron que era momento de comenzar a salir, esa etapa le provocó una segunda reflexión que giró en torno al periodo reciente de creación, a la obra, sus títulos, sus colores, sus maneras y características.

“Sí, puedo detectar que sí hubo un impacto, una huella importante en el trabajo y entonces las evidencias que puedo rescatar en este momento, es curioso, es una escritura de notas sueltas. Eso puede resultar interesante como una publicación, con algunos dibujos. Son cosas que refieren de manera personal a la manera en como pasé este periodo. La posibilidad existe”, cuenta el artista que ha expuesto en diversas galerías de México y el mundo.

Este periodo de contingencia sanitaria, José Villalobos lo asume como importante, como una experiencia que quisiera verla como algo grande, como algo que ayude a desentrañar “estos misterios humanos en los que nos vemos envueltos, como cuando ocurre una guerra o un cataclismo, y la sobrevivencia a todo eso: a los amigos que fallecieron, a los que estuvieron enfermos y tienen secuelas, a lo que no puedo decir que salí ileso porque no, porque me siento afectado por todo ello”.

Habitar lo cotidiano, le permitió al pintor ahondar en una reflexión que gira en torno a hablar del arte, de la forma en que, al transitar un periodo como este de enfermedad, se pone a prueba a la propia especie humana algo que, de inicio, implicaría una transformación de la propia visión del arte.

“Debemos transitar hacia una visión más profunda de lo que hacemos como artistas, teniendo en cuenta que sí hay un mercado del arte y situaciones económicas por concretar, por encima de eso hay otra cuestión que no tiene que ver con lo material, sino con lo misterioso, con la energía que da la espiritualidad que debe estar ahí y habría que revisar”.

Todo esto, afirma, fue producto de reflexiones de la pintura misma, de la revisión de la práctica artística. “Creo que hasta momento no he concluido algo que me diga lo vivido, pero me gusta mucho esta idea de reflexionar a partir de esta plática con amigos, en torno a un momento que me permitió una reflexión de otro tipo: el enfocarme en la cotidianidad, la misma que estaba enfrente de mi casa y mi taller, registrar esa cotidianidad y tratar de armar un puente sentimental entre esta cotidianidad y una producción plástica, que ya tienen nombre como los títulos que he puesto”.

Esa reflexión, apunta el maestro José Villalobos, es algo que no lo abandona y que, más bien, lo llama a exigir más tiempo para detenerse, para reparar en esa cotidianidad, en esas cosas sencillas como despertar un domingo, ver que hay sol, decir que es un buen domingo, pintar y llamar así a su pintura.

“Esas cosas mínimas para mí son de una relevancia extraordinaria, y son las cosas que nombro con esos títulos; son las que me parecen deberían tener relevancia, porque es una visión que estoy buscando: el misterio del día, de la luz, de la sombra, del claroscuro, de la penumbra, que en muchas gentes no implica nada porque no son sensibles a ellas”.

El cuidado a la vida, la atención a la muerte y el color de epidemia de José Lazcarro

A punto de viajar luego de tres años de no salir de esta ciudad, el artista José Lazcarro (Puebla, 1941) cuenta, a detalle, lo que significó vivir y sobrevivir a esta epidemia iniciada a finales de 2019 que está todavía vigente. Memorioso y al teléfono, recuerda uno a uno, con detalle, los momentos y su evolución: los meses de encierro al lado de Olga, su compañera de vida, la manera en que aprendieron a cuidarse, a escuchar con tiento las noticias transmitidas por los medios de comunicación, a habitar una casa grande de la que incluso, de su jardín, extrajo uno de los tonos que habitarían su obra reciente.

“Cuando se desató la contingencia no había forma: se moría al que le tocaba morir. Por eso mis hijos, nos pidieron que nos quedáramos quietos y así estuvimos sin salir cinco meses que fueron para mí, como artista, una enseñanza fuerte e interesante”, narra el reconocido pintor.

Ese “estar en casa” no fue aburrido, afirma el también académico. Se ejercitó, se cuidó en su alimentación y sobre todo tuvo oportunidad de producir y vender, echando mano de lo que tenía en su taller, entre pigmentos, resinas y lienzos que acudieron al formato pequeño, hasta llegar a un cuadro de cinco metros, siendo parte de la obra que vendió “que fue una tabla de salvación” y les permitió, a él y a su esposa, sufragar los gastos de su alimentación y manutención durante esos largos meses. “Si no hubiera sido porque tenía esos contratos de trabajo y me hubiera ido con mi sueldo de la universidad me la hubiera visto más negras, pero afortunadamente no tuvimos que sufrir enormemente”.

A la adaptación al encierro vino también la adaptación a su labor como profesor de universidad, que se tuvo que adecuar a trabajar en línea, algo que primero le fue difícil y luego, gracias a su aprendizaje, fue solventando hasta lograr que sus alumnos construyeran, por sí mismos, una prensa de grabado que les permitió seguir aprendiendo sobre esta disciplina, aprendiendo nuevas técnicas y reafirmando otras.

En total, recuerda Lazcarro, fueron cuatro semestres en línea que al final, al estar de vuelta frente a clase, ya extrañaba por la comodidad, él, un hombre que transita los 82 años y ha visto correr rápidamente la tecnología.

Con todo ese trajín, el miedo al COVID-19 fue poco a poco diluyéndose, sobre todo cuando él y su esposa recibieron varias dosis de vacuna. Lo que sí creció fue otro tipo de miedo: a la inseguridad, a la violencia, a lo que pasan jóvenes que no pueden salir, como cuando él era joven, a las tres de la madrugada sin miedo a ser asesinados.

“Mi temática, mi forma de expresarme fue haciendo de ese sentimiento toda la cromatización de mi pintura que se volcó al negro, al gris, al azul desleído, al rojo quemado, y los temas eran cosas que tenían que ver con esa inminente cercanía de la muerte”, cuenta.

Pulsando esa idea hizo una serie de grabados que formaron un *Tzompantli*, una representación prehispánica formada a partir de las calaveras humanas, que para el pintor no eran la muerte por el nuevo coronavirus sino las muertes provocadas por los asesinatos y las injusticias. En la obra del pintor, se integran alrededor de 30 piezas que componen este *Tzompantli*, esta historia en la que cada calavera aparece con un tiro de gracia.

Guardando distancias físicas más no intelectuales, en torno a la obra hubo conversación: aquella gestada en la ciudad italiana de Bérgamo, en donde, sin traducción, habló sobre este muro de calaveras que el público entendió por la temática abordada y por la experiencia común del encierro y de la muerte rondando.

Todavía con un ambiente de incredulidad en el aire, el artista comenzó a salir y a reunirse con precaución con los suyos, en un contexto que afirma, “cambió para siempre el estatus quo de la población”. Confía que en esta etapa él también se vio contagiado por el nuevo coronavirus, que le hizo habitar la parte inferior de su casa, comunicándose a la distancia con su esposa Olga, que ocupó la parte superior de la vivienda. “Eso también fue otra nueva forma de relación con la pareja. Poco a poco fuimos saliendo, se modificó mi forma de trabajar, sobre todo mi estilo. No dejé de estar trabajando con el estilo Lazcarro, pero sí la forma de decirlo, que fue diferente, que fue el enfrentarse para saber si estás o no, para tener presente la inmediatez de la muerte verdadera, real y posible que nos mantenía en un estado de nerviosismo que a veces no nos dejaba dormir, y que todos fuimos padeciendo”.

El artista formado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, cuya obra ha sido apreciada en varias geografías a nivel mundial, enfatiza que cuando las cifras de contagios comenzaron a decrecer y “pudimos salir a la superficie” se encontró con que muchos otros habían sufrido bajas, se habían enfermado o superado la enfermedad.

“El final de la pandemia ya nos había dejado esa semilla de hacer conciencia sobre que somos seres humanos absolutamente vulnerables a las manifestaciones desconocidas de los fenómenos de la naturaleza: a un virus equis, como este virus que se fue modificando, produciendo otras formas que tuvieron como respuesta otras formas de vacuna”.

Esta etapa, reflexiona el artista multidisciplinario, fue común en la manifestación del miedo, en el terror a ser intubado, algo “que era terrible, pues quería decir que ibas a morir ahí sin siquiera ver a tus familiares”. Precisamente, anota que eso se refleja en una buena cantidad de obras realizadas en este periodo: en algunas es identificable ese sentimiento, como lo fue representar la forma que para él tenía este virus, desde una mirada artística y sin fundamento científico, sino sólo emocional, que “salió de la idea de lo horripilante que es ser atacado por algo desconocido, del que no se tenía defensas y se podía morir”.

Con esa conciencia, y con la esperanza y la posibilidad de que no fuera así, armó una paleta de colores y una serie de composiciones que dejan ver su postura como artista: concebirse como una persona que tiene la obligación de trabajar, siendo como un vocero, un espejo de su tiempo, de sus acontecimientos y de lo que se está viviendo.

“Esta paleta se ha quedado conmigo con el objeto de que pudiera encontrar un cambio, una sanación. He intentado trabajar con colores más vivos, pero no me siento muy complacido con el cambio, sigo estan-

do mucho más cómodo y fuerte en la paleta en la que las tierras, las sombras, el negro de humo y el negro de marfil continúan, siendo colores que he seguido trabajando pues con ellos siento una identificación profunda”.

Consideraciones finales

La cuarentena obligatoria nos confinó a nuestros hogares, donde se revaloró la relación familiar, se reapropió el espacio y se pautaron otros usos del tiempo: en algunos casos emergieron otras fuentes de ingreso; se dispuso de más tiempo para la creación artística, consolidar formaciones académicas y aprender sistemas digitales de comunicación.

Nuevas epistemes fueron invocadas: se replanteó la relación del hombre con la naturaleza y sus semejantes. El nosotros prevaleció sobre el yo en la reflexión, y otras formas de producir, distribuir y consumir comunitarias fueron revaloradas. Como el virus ideológico de Zizek (2020), otras posibilidades de ser y estar, otro tipo de sociedades alternativas inquietaron a los artistas plásticos poblanos, sociedades donde la luz prevalezca sobre las sombras, donde no haya injusticias, violencias y desigualdades sociales, donde la humanidad tenga esperanzas. Sociedades tales, donde salvarnos a nosotros es también salvar al clima y al planeta, como lo plantea Byung-Chul Han (2020).

Las percepciones de los artistas plásticos se plasmaron en sus paletas, temas y estilos: emergieron el negro (humo y marfil), los grises, al azul desleído y el rojo quemado; la figura humana fue elemento central, simboliza la esperanza de un buen vivir; la cotidianidad y la espiritualidad se expresan en los lienzos abstractos; los títulos de las obras expresan la desesperación e incertidumbre (*Ansío mayo, Lento mes, Domingo por la tarde*); las muertes (por COVID-19 y por la violencia generalizada) y el virus toman forma corpórea en los óleos y la luz descuella sobre la tiniebla. Hay una percepción generalizada de riesgo, incertidumbre, vulnerabilidad e inseguridad, en parte por la pandemia, en otra, por la putrefacción de la sociedad capitalista que privilegia la mercantilización de la naturaleza y de la vida, de lo material sobre lo espiritual; hay todavía la esperanza de poder ser diferentes.

Referencias

- Byung-Chul Han (2020). “La emergencia viral y el mundo de mañana” en Agamben, Giorgio y otros (2020). *Sopa de Wuhan*. Argentina: ASPO.
- De Sousa Santos, Boaventura (2020). “La cruel pedagogía del virus”. Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales en: <<https://www.boaventuradesousasantos.pt/media/La-cruel-pedagogia-del-virus.pdf>>

13

El papel de los músicos en la vida y tradiciones. El caso de la comunidad del municipio de Asunción Cacalotepec, Oaxaca, frente a los embates de la industria cultural en condiciones de la COVID-19

Alma Rubí Castañeda Rodríguez

Introducción

Este trabajo se ha formado a partir de retomar mi investigación para la tesis de licenciatura, en la cual se abordó como tema central a los músicos de Asunción Cacalotepec, municipio ubicado en la Sierra Mixe del estado de Oaxaca, y el papel que estos tienen en la vida y tradiciones del municipio y si es esto una forma de resistencia ante la Industria Cultural, con lo cual se tuvo cierto avance que permitió un mejor entendimiento al momento de escribir este apartado.

Se presenta entonces un recorrido que parte de mostrar las características generales del lugar a estudiar, con lo que se pretende tener un mejor panorama del contexto económico, político y social del municipio, y del distrito al que pertenece; esto para analizar de mejor manera el punto central de este trabajo que radica en el papel del músico, pero también de la música como una de las expresiones artísticas más importantes para el pueblo Mixe, así como alguno de los embates a los cuales se han resistido o, en su caso, afrontado.

El objetivo es rescatar información surgida en el proceso de investigación que aborda la importancia y papel del músico en Asunción Cacalotepec, el análisis de los embates creados a partir de las dinámicas de la Industria Cultural, así como estudiar si después de lo vivido en la contingencia sanitaria que ocasionó la COVID-19, lo observado había cambiado de alguna manera.

La metodología elegida para el desarrollo de este trabajo es mixta, cuenta con información cuantitativa obtenida de fuentes oficiales con los cuales se permita dar un mejor panorama y contexto de algunas situaciones, así como la consulta de fuentes bibliográficas, pero también se adquiere información cualitativa a través de la realización de entrevistas a músicos activos y jubilados pertenecientes a Asunción Cacalotepec.

Los apartados que aquí se exponen tienen como finalidad dar un contexto general del municipio a estudiar, para posteriormente explicar el papel que el músico tiene en la comunidad y junto con esto confrontar algunos planteamientos teóricos que giran en torno al arte y la cultura, y si dichos planteamientos pueden o no tener cabida en el caso presentado, aun después de los estragos que trajo una contingencia sanitaria a nivel global.

Características generales de Asunción Cacalotepec

El municipio de Asunción Cacalotepec pertenece al distrito Mixe del estado de Oaxaca ubicado en la Sierra Norte del mismo, de acuerdo al Censo de Población y Vivienda del año 2020 (INEGI, 2020), Asunción Cacalotepec contó con 2,547 habitantes, los cuales comparten una forma de organización comunal pero también similitud en características socioeconómicas, por ejemplo, hacia el año 2020, 47,7% de los habitantes contaron con viviendas, las cuales tenían un solo cuarto, asimismo, las actividades económicas a resaltar son la agricultura y el comercio.

Respecto a los índices de pobreza y marginación, las cifras no favorecen al municipio y es que de acuerdo con el Sistema de Información para la Planeación del Desarrollo de Oaxaca (SISPLADE-Municipal, 2019) los indicadores de carencia social y bienestar económico reflejan que 95,55% de la población tiene un

ingreso menor a la marcada por la línea del bienestar, además, se tiene 94,72% de personas en condición de pobreza y 35,94% en condición de pobreza extrema.

Ahora bien, se deben tomar en cuenta otras características del municipio y es que, si bien los índices y cifras no lucen del todo favorables, hay otras características a resaltar, como son su cosmovisión y su forma de organizarse, y es que el distrito Mixe en general sigue siendo uno de los más destacados e imperantes en la preservación y vigencia de su cultura y costumbres.

Para dimensionar su organización, se debe hacer notar que la toma de decisiones se hace de manera comunal, realizando lo que se conoce como la Asamblea General, siendo la base de la vida y organización del Mixe; escribe Díaz (citado en Robles y Cardoso): “La Asamblea General de la comunidad es la que detenta el poder de determinación” (2007: 113) y es que en ella se realizan discusiones, consensos y planteamientos, los cuales rigen la vida de todos los habitantes del municipio, desde la realización de celebraciones, el tequio, así como la elección de autoridades municipales.

Contemplando que el Mixe lleva a cabo una vida en comunidad y armonía con su entorno, se comprende que su organización es comunal y por ende su interés individual no está por encima del bienestar de la comunidad, siendo un reflejo de que es la familia una de los elementos más importantes, pero atendiendo que dicho término no es el concebido dentro de lo que hegemónicamente se puede comprender como “familia”; para el Mixe, de acuerdo con Díaz:

La familia es la manifestación de la complementariedad social de la hembra y el macho, de lo femenino y lo masculino. Esta relación complementaria es de por sí fecunda; la fecundidad de cualquier relación es lo que explica la reproducción de los elementos de la naturaleza incluyendo la gente. Un mixe (hombre o mujer) se casa en función de la reproducción que pueda asegurar para la especie humana, para la familia y para la colectividad, no tanto por la obediencia al “amor” (2007: 110).

Por lo cual, es la vida en comunidad y su bienestar en conjunto el principal motivo de vida del Mixe, incluso por encima de intereses monetarios o individuales donde, aunque no se desarrollan de forma ajena al modo de producción capitalista, sí buscan hacer prevalecer la esencia de su forma y sentido de vida ante cualquier idea o amenaza externa a su comunidad.

El desarrollo de este municipio, como su manera de vivir, han dado cabida a la subsistencia no sólo de su forma de organización sino también a su cosmogonía, la cual ha sobrevivido aun con el constante cercamiento e invasión que va de la mano del capitalismo frente a este tipo de comunidades. Estas comunidades han mostrado resistencias a dejarse absorber, lo que se refleja a través de los rituales sagrados, los festejos de su comunidad, la preservación de la lengua Mixe como idioma central y también a través de la música, creada e interpretada por ellos como máxima expresión artística.

La música como parte de la identidad Mixe

A través del tiempo, el desarrollo y desenvolvimiento del ser humano ha representado un cambio y evolución no sólo en su entorno sino en él mismo, si bien, a lo largo de diversos estudios la comprensión e investigación de su historia resulta diversa, lo cierto es que se han encontrado rasgos similares aunque particulares en su estudio, como el hecho de que el hombre se desenvuelve como un ser social, que tiene comunicación mediante el lenguaje, o que a lo largo del tiempo ha ido plasmando su forma de pensar, sentir e interpretar la realidad a través de distintos elementos, creando de esta manera infinidad de expresiones artísticas.

En este sentido, la música se ha hecho presente en el acompañamiento y recreación del ser humano a lo largo de la historia, sin embargo, esta resulta particular en cada parte del mundo que se crea. Junto con esto, es importante hacer notar que a la música se le ha dado un papel diferente en cada formación económico social, aterrizando esta situación al estado de Oaxaca. Se sabe que es uno de los estados con una de las mayores cantidades de expresiones artísticas en el país, así como de diversidad cultural y, específicamente en Asunción Cacalotepec, es la música uno de los elementos más representativos no sólo de su cultura sino también de su identidad e incluso de su cotidianidad.

Partiendo de esta perspectiva, se puede retomar a Sánchez (1947, citado en Nahmad, 1965: 121) que escribe: “todos los pueblos cultivan este arte y cada pueblo compra su instrumental, su archivo musical y guarda toda clase de consideraciones a sus artistas. Todo poblado por más humilde que sea tiene su banda de música”; no siendo Cacalotepec la excepción, ya que es a través de la música que los habitantes, así como todo el distrito Mixe, ha dejado plasmada su esencia, la cual se interpreta en cada oportunidad siendo un elemento cultural presente en los diversos ámbitos de la comunidad.

Se tiene en cuenta que esta expresión cultural se ha desarrollado bajo ciertas condiciones dado el momento histórico, político y económico concreto, siendo para Cacalotepec sumamente relevante. Además, la música va de la mano con el desarrollo de la comunidad y se refleja en la organización comunal, que abarca cuestiones políticas, religiosas, de seguridad, tequio y, en este caso, las musicales, elementos centrales para la preservación de la vida.

El reconocimiento de su forma de organización social, política, económica no niega la existencia del capitalismo, como lo que impone las relaciones sociales de producción dominante, sin embargo, en los Mixes es a través de la música que buscan preservar su identidad, la cual deviene de años, incluso a la llegada del capitalismo en el país, por lo que de cierta manera esta expresión artística-cultural llega a presentar cierta resistencia a la integración, a la forma en que el modo de producción dominante maneja o pretende manejar a las expresiones artísticas.

La resistencia a la predominancia de música procedente de fuera de la comunidad se expresa en que, la Banda Filarmónica toca en su mayoría piezas compuestas y dirigidas por músicos de la región. Además de que la percepción que tienen de su música implica un encuentro con su cosmovisión y representación de su pensar y sentir de la realidad; en este sentido, son los propios músicos los que defienden el consumo y reproducción de música original de la región, menciona el señor Vicente Castañeda Luna (2019), exmúsico de la banda filarmónica y con una trayectoria de más de 30 años:

“Las mejores son las piezas hechas por los maestros de la región como del maestro Rito Marcelino, Julio Crescencio Martínez y ya más recientemente Silvano Pérez Florian, ellos son los mejores, ha habido otros, pero sólo han copiado de otros autores, son arreglos, no composiciones, como Pablo Félix González y otros.

Hubo un tiempo en que podríamos decir que hubo desplazamiento de piezas musicales locales por parte de las que vienen de ciudades, es decir, los músicos preferían tocar piezas de otro lado, sin embargo, en tiempos recientes, veo que empiezan a valorar lo propio, ya empezaron a retomar los sones y piezas musicales propios, y eso es bueno, están haciendo de lado nuevamente las supuestas interpretaciones “modernas” que no son otra cosa, más que mero escándalo (se ríe)”.

Con este testimonio se puede resaltar no sólo la importancia que para el músico Mixe tiene la composición y creación de piezas originales de la región, también la convivencia y su visión de lo externo. Se hace hincapié en esa batalla, para que lo externo no sea lo predominante dentro de la presentación de la Banda Filarmónica.

Además, se debe comprender que para el Mixe la música también es el enlace con su sentido de socializar, al formar parte de su día a día. La música está presente de manera formal en diversas celebraciones, festividades, eventos cívicos y hasta conmemoraciones y celebraciones ancestrales, por lo cual, la actividad que realiza el músico a lo largo del año es sumamente demandante y ardua, en este sentido el Director de la Banda Filarmónica de Asunción Cacalotepec, Antelmo Leonides Pascual, en una entrevista que le realicé expresó:

“Aquí en el pueblo, ya es seguido, es todo el año, como el pueblo es grande, todo comienza en enero cuando entran las nuevas autoridades, luego en febrero con la primera fiesta grande, el primer viernes de cuaresma, y así se sigue en mayo, junio, hay que cumplir los compromisos de visita recíproca, en fin, es casi todo el año, no puedes decir como músico que vas a descansar un mes, no hay nada de eso, siempre estamos ocupados. Incluyen los eventos escolares como las clausuras, las vistas de funcionarios estatales, autoridades eclesiásticas, en fin, para todo nos requiere el pueblo” (2019).

Con esto, se da una muestra de la presencia que la música tiene en el devenir social y cultural de la comunidad, pero también el espacio que se le da dentro de los diversos eventos y situaciones que suceden en el municipio a lo largo del año; de la mano de esta alta demanda el músico realmente tiene un papel sumamente importante y trascendente para la reproducción de la cultura Mixe.

El papel del músico en el municipio

Como un municipio que se rige por los usos y costumbres adoptados a través de diversas generaciones, la forma de organización que se desarrolla es mediante la Asamblea General, en la cual se busca preservar la cultura Mixe protegiendo así a toda la comunidad como una gran familia, con esto también se disponen los distintos papeles que los individuos tendrán dentro de la organización y vida comunal, desde quienes formarán parte del Cabildo hasta, de ser necesario, los integrantes de la Banda Filarmónica.

Así como los ancianos tienen el papel de sabios y guías para las siguientes generaciones, el resto de la población cumple diferentes funciones: el músico tiene un papel elemental en el municipio, el cual desarrolla a lo largo de su vida en los diversos eventos que se efectúan en la comunidad, con lo que se le permite eximirse de otro tipo de responsabilidades en el resto de las actividades económicas o políticas para posicionar su papel en el ámbito creativo, por lo que su desenvolvimiento no satisface necesidades materiales sino espirituales y de armonía entre la comunidad.

Sin embargo, así como se le tiene gran consideración y respeto al músico, este contiene una formación que implica una gran entrega y disposición de tiempo para dedicarle a la formación de esta actividad, así como a las presentaciones que la comunidad demanda. Dicha formación, en la mayoría de los casos, comienza a una edad muy temprana y se va dirigiendo hacia diversos instrumentos, incluso en la composición de piezas o sonos que reflejan el sentir e interpretación que los creadores tienen de la vida comunal, o de situaciones dentro de la vida del Mixe.

La decisión de quien se asume músico de la Banda Filarmónica del municipio es muy clara y consecuente con la concepción de reciprocidad y vida comunal. Ya que el compromiso y responsabilidad que implica esta actividad, la persona la tiene muy clara, como lo mencionó el señor Teódulo Camacho (2019):

“Desde el momento en que uno pertenece a la banda, ya el compromiso que se adquiere en el pueblo es fuerte y serio, desde que asume uno esa responsabilidad ya todo se torna “obligatorio”, en las fiestas locales se inicia con

el novenario todas las mañanas, aunque como seres humanos, a veces ya no aguantamos todos los días, pero por lo menos trata uno de cumplir la mayor parte posible. Porque además del novenario, todavía tiene uno que ir con las personas que cumplirán con las diferentes comisiones (pago de misa, donadores de premios, etc.), tenemos que asistir, porque sentimos y asumimos ese compromiso, salvo si ya tenemos un asunto estrictamente familiar es cuando podríamos decir que “faltamos” o “fallamos” a la comunidad”.

Con ese contexto, el músico Mixe tiene diversas consideraciones dentro de las responsabilidades sociales que implica ser parte del municipio, sin embargo, tiene claro que su actividad implica no sólo la recreación o entretenimiento sino también seguir preservando parte de su cultura, de sus tradiciones y, por lo tanto, de la cosmogonía que como comunidad atesoran.

Dentro de este panorama, también resulta importante observar que si el músico destina tanto tiempo a esta actividad, de alguna forma las necesidades básicas para vivir son satisfechas. En general, es el varón el jefe de familia quien desempeña alguna de las actividades económicas predominantes en el municipio, siendo la agricultura y el comercio las dos principales. Estas actividades se realizan de manera paralela en su tiempo libre, aunque no es la principal, esto gracias a que mediante su ejercicio musical logran obtener ingresos para satisfacer sus necesidades básicas.

Con el respaldo de la familia, el músico entonces se enfoca en mayor medida en la producción de la expresión cultural más significativa y simbólica para el Mixe: la música. La formación musical se presenta a temprana edad, principalmente en la infancia o adolescencia, por lo cual su aprendizaje general se ve diversificado, así que su desarrollo dentro de la comunidad será diferente a quienes deciden no ser parte de la Banda Filarmónica.

Aquellos que deciden formarse como músicos, comienzan a obtener un papel distintivo dentro de la organización comunal; un ejemplo de ello es la postura que se tiene respecto a la obtención de cargos en la Autoridad Municipal, estos se eligen a través de una discusión y elección realizada en la Asamblea, pero uno de los puntos implícitos que se toman en cuenta es que el músico, a diferencia del resto de población, no está obligado a cumplir alguno de los cargos existentes, entendiendo el tiempo implícito que ellos le destinan al municipio mediante el ejercicio musical en la filarmónica.

Con este panorama, puede observarse que el músico cuenta con gran reconocimiento la actividad cultural que realiza para la comunidad, por lo que su posición dentro de esta es cualitativamente distinta dada la concepción que los habitantes tienen de la organización comunal, teniendo presente que todos aportan algo para el beneficio común, como es a través del tequio, por ejemplo, en este caso el músico aporta a la comunidad la actividad de su expresión artística.

Ahora bien, al músico se le absuelve de cierto tipo de responsabilidades debido al tiempo, dedicación y esfuerzo destinado a la comunidad. Se realizan ensayos diarios de poco más de cinco horas, hasta las presentaciones y colaboraciones que se llevan a cabo en todo el año, las cuales se explicarán de mejor manera más adelante.

El tiempo y empeño que el músico destina a su formación para beneficio de su comunidad llega a ser mayor que el que destina alguna autoridad municipal o cualquier otro habitante. Esto considerando que es la banda filarmónica el grupo artístico más representativo de cada comunidad, y el cual además de su participación en el municipio llega a trasladarse a otros municipios con el fin de colaborar en otras festividades o eventos regidos por sus usos y costumbres. La banda filarmónica tiene un gran peso dentro de la vida comunal.

En este sentido, el músico se considera parte importante del municipio que representa, para el caso de Asunción Cacalotepec, su participación y posición entre los habitantes tiene un sentido distinto al que se le

otorga a otros habitantes, porque es dentro de su papel como busca representar lo aprendido en su comunidad. También es quien se hace presente en eventos de otros lugares, teniendo la oportunidad de representar a la comunidad, lo cual forma parte de su cultura y servicio.

Así, el papel del músico tiene una mayor relevancia dentro de la cosmovisión Mixe, porque a diferencia de los habitantes que destinan su tiempo al desgaste de su fuerza de trabajo reflejado en el trabajo del campo o como obreros, comerciantes, docentes o cualquier otro trabajo, el músico dedica su vida a una actividad creativa que reproduce y ejercita mediante la música, la forma de vivir y pensar del Mixe en todo evento importante para la comunidad.

Tensiones entre las diversas teorías respecto al caso de la música y Asunción Cacalotepec

En tiempos relativamente recientes se han generado importantes aportaciones a la discusión de cómo ciertas expresiones artísticas y culturales influyen en lo económico, político y social, así como el papel que tienen dichas expresiones en la sociedad y es con este panorama que se retoman de manera breve algunas de estas, las cuales se confrontan entre ellas, incluso en el caso particular de Asunción Cacalotepec.

Algunas perspectivas teóricas surgen a partir de integrar al arte como algo que se pueda adherir al capitalismo, por ser el modo de producción imperante en la sociedad y esto lo buscan reflejar a partir de cifras, ganancias y estadísticas que reflejen relaciones positivas en el mercado respecto a diversas expresiones artísticas, dejando a un lado el sentido humano y social de la creación artística. Todo esto bajo el argumento del “impulso y crecimiento de la economía o la cultura”, sin embargo, aunque las cifras pueden ser importantes, estas no reflejan o pueden englobar lo que dimensiona el arte y la cultura.

Ahora bien, otra cuestión con los distintos postulados es que, aunque abren pauta a que estos temas sigan siendo discutidos, lo cierto es que en muchas ocasiones omiten la existencia de expresiones artísticas creadas fuera o al margen de lo hegemónico, de lo que en el modo de producción dominante se acepta o se asume como arte o incluso como cultura, y esto permite cierto sesgo o parcialidad tanto en la obtención de información como en el análisis de la misma, creando así un estudio que puede ser limitado. No por esto se debe restar atención a las contribuciones ya hechas y de las cuales se pueden presentar variantes y discusiones que marquen pauta a un mayor estudio de este tema.

Con este contexto, se debe hacer mención a lo creado por los estudiosos de la Escuela de Frankfurt, donde surge entre los años 1930 y 1940 el término “Industria Cultural”, el cual se le atribuye a Theodor W. Adorno y Max Horkheimer y que se define como la conceptualización de un planteamiento que “denunció la mercantilización del arte en tanto que aportaba una legitimación ideológica a las sociedades capitalistas y la aparición de una industria cultural popular” (PNUD, 2013: 20).

Con este planteamiento, tanto Adorno como Horkheimer logran hacer una fuerte y sustancial crítica a lo que posteriormente denominarán cultura de masas, y es que si bien la popularización del arte permite cierto y mayor alcance en la sociedad, existen otros aspectos que se pueden cuestionar a partir de esta predominancia de difundir ciertas expresiones artísticas, como el hecho de que al generalizar y masificar las expresiones artísticas se puede contemplar una ideologización de la sociedad.

Existen otros efectos que van de la mano de la masificación de las expresiones artísticas, como hacer a un lado otras culturas y expresiones artísticas, las cuales han surgido y persistido dentro del modo de producción capitalista. Con esto, no sólo lo predominante ideologiza o marca cierto prototipo de lo consumido, sino incluso puede representar cierta amenaza a estas otras culturas, las cuales o no entran o resisten a adecuarse a la dinámica de mercado y producción capitalista.

Retomando y haciendo una crítica a lo que puede implicar la masificación de la cultura, Adolfo Sánchez Vázquez (1975) retoma el cuestionamiento a la llamada “cultura de masas”, como modo de introducción del arte y su degradación dentro de la sociedad bajo la búsqueda constante de la ganancia, anteponiendo esto a la reproducción espiritual o individual del artista, así como de su entorno y verdaderos motivos de creación de sus obras.

La cultura de masas es creada en el capitalismo con el interés de impulsar la enajenación y bajo nivel de cuestionamiento a lo acontecido en la realidad, manteniendo un estereotipo de medios y contenidos a consumir, Sánchez Vázquez plantea que el arte de masas es:

Por arte de masas entenderemos aquel cuyos productos satisfacen las necesidades pseudoestéticas de los hombre-masa,¹ cosificados, que son, a la vez, un producto característico de la sociedad industrial capitalista. Su goce masivo se halla asegurado por la existencia de un público potencial, cuantitativamente inmenso, así como por las posibilidades de acceder a estos productos artísticos en virtud de los poderosos medios masivos de difusión (prensa, radio, cine y televisión) que la técnica actual pone a su disposición (1975: 146).

Ahora bien, otro término es el de “Economía Creativa”, acuñado por John Howkins refiriéndose a industrias enfocadas en diversas expresiones artísticas y relacionadas con la creatividad. El término resultó de gran impacto e incluso se retoma en 2008 en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Comercio y Desarrollo (UNCTAD), y para el 2013 en su informe lo retoman y escriben que “adecuadamente nutrida, la creatividad impulsa la cultura, infunde un desarrollo centrado en el hombre y contribuye el ingrediente clave para la creación de empleo, la innovación y el comercio” (PNUD, 2013: 16).

Con lo anterior, se muestra que el objetivo de la perspectiva oficial es la de que el mercado absorba todas las expresiones artísticas, un espacio donde las ganancias sean indicadores del avance y desarrollo, y de esta manera encajar dentro de la dinámica marcada en el capitalismo; en donde, en cierto sentido, puede perderse la conexión que el artista tiene con su obra.

De la mano de esto, se ha incorporado el concepto de Industrias Creativas, antecedido a términos como el de Economía Creativa impulsado por el gobierno de Reino Unido en 1997 a través del Departamento de Cultura, Medios y Deporte (DCMS, por sus siglas en inglés), donde se promovió una mesa de trabajo para las Industrias Creativas. A partir de esto se presentó en 1998 un documento titulado “Mapeo de las Industrias Creativas”, el cual daba a conocer un método para medir algunos sectores relacionados con lo creativo y cultural. Lo anterior con el objetivo de cuantificar el valor económico de las actividades, productos, servicios dentro y alrededor del arte y la cultura. Vinculando estas actividades con aquellas que involucran el entretenimiento, por lo que además de las expresiones artísticas tradicionales como el teatro, la danza, la música, entre otras, se integraría el *software*, la publicidad, la televisión o la radio.

Como estas existen otras perspectivas teóricas que abordan el papel que tiene el arte y la cultura dentro de la sociedad, sin embargo, cabe preguntarse si estos conceptos o postulados pueden encajar o adecuarse a la experiencia de lo que ocurre y se desarrolla en municipios como Asunción Cacalotepec.

Introducción de la industria cultural en Asunción Cacalotepec a través de la música

El estudio del arte, la cultura y las diversas expresiones artísticas que han surgido en la sociedad, así como su impacto social, político y, por ende, económico, resulta ser sumamente interesante no sólo en la teori-

¹ En este caso, Sánchez Vázquez utilizó términos “arte de masas” u “hombre-masas” de forma peyorativa, ya que implica al ser humano enajenado adentrado en la lógica de producción capitalista donde el cuestionamiento no tiene cabida en la vida del obrero.

zación sino al momento de la confrontación con casos concretos de la realidad. En este sentido, y con lo ya planteado es pertinente hacer la confrontación de lo que sucede especialmente en el municipio estudiado.

Para los habitantes de Asunción Cacalotepec es la composición e interpretación musical la manera en la que ellos expresan de una forma artística su cultura, así como el entorno en el que se desenvuelven. Desde el papel del músico hasta el hecho de que su música es original, son los elementos que permiten que en mayor medida sea más escuchada y valorada por su comunidad, sin embargo, no por esto existe interés de monetizar u obtener algún tipo de beneficio económico.

El Mixe no está exento del capitalismo y de la masificación de la producción, incluso de la representación e influencia artística, así como cultural. Dentro del municipio se escucha música comercial, pero no quiere decir que la música creada en el municipio se pretenda combinar, o llegar a comercializar con la búsqueda de ingresos, es aquí donde teorías como lo que plantean con la masificación de las expresiones artísticas populares no se termina de concretar, porque, aunque se conozca y se consuma música masificada, esta no es el reflejo o parte de la identidad del Mixe.

Por otro lado, tampoco llega a encajar con lo que difunde y pregona la Industria Creativa, porque de nueva cuenta al no buscar o ser el fin la difusión a partir de una retribución monetaria, la trascendencia de esta expresión artística tiende a ser completamente diferente a lo planteado en la Economía Creativa. Para el Mixe resulta más importante la música que crea una identidad y representación de su pensar e interpretación del mundo, que algo que sólo pueda cuantificarse a través de ganancias o indicadores.

Ante este panorama, el pueblo Mixe consume música ajena a la creación propia, incluso en ese consumo se matiza el gusto por su música, venida de otro lado, ya lo mencionó el jefe de la Banda Filarmónica y compositor Antelmo Leonides Pascual:

“Para nosotros, es más importante la pieza de aquí de la región y del pueblo, sobre todo, el de los viejos, nosotros tenemos tres grandes compositores, don Rito Marcelino, Julio Crescencio y Silviano Pérez, nuestro respeto para ellos, en lo particular les digo a mis compañeros que debemos continuar tocando las composiciones de ellos, sabemos que existen composiciones de Beethoven, Mozart y otros grandes, pero para nosotros las piezas más importantes son de nuestros paisanos” (2019).

Con esta lógica, aunque se tiene conciencia de la presencia de otras expresiones musicales, el Mixe se enfrenta a una constante batalla por preservar su música como el elemento central de consumo artístico. Este tipo de casos, aunque existentes, en muchas ocasiones no son contemplados por las grandes o más sonadas teorías acerca del tema.

La música, el músico y su preservación a pesar de la pandemia

En los años recientes se presentó a nivel mundial un suceso que marcó un antes y después en la vida y subconsciente del ser humano; vivir o sobrevivir a una pandemia ya es en sí un hecho histórico con particularidades económicas, políticas, sociales, en ese sentido es importante ver la trascendencia que este fenómeno tuvo en los Mixes y específicamente en la música, el músico y la propia comunalidad.

Hoy en día, para Asunción Cacalotepec no se cuenta con una cifra actualizada de defunciones o contagios en el municipio por COVID-19. Sin embargo, se tiene claro que esta enfermedad es algo de lo cual el Mixe no podía exentarse; ahora bien, como diferentes comunidades de la región decidieron ante ese panorama de contingencia cerrar entradas y salidas del municipio, con el objetivo de disminuir las cifras de contagios que se pudieran generar, esto trajo consecuencias en otros sectores de la comunidad.

A lo largo de los años de esta pandemia, los municipios decidieron cancelar o poner en pausa, como a nivel mundial, muchas de sus actividades centrales como la escuela, el comercio e incluso ciertas celebraciones tanto ancestrales como religiosas y políticas y, por ende, para el caso de Cacalotepec, la música y su Banda Filarmónica que en cierto grado resintieron como muchos otros sectores este acontecimiento.

Aunque se es consciente de lo que ha podido implicar una pandemia, lo cierto es que, en cada país, estado, municipio, los estragos fueron diferentes en mayor o menor medida; para los Mixes lo importante es el bienestar comunal. Con esa lógica, se tomaron medidas para la protección de su gente, sin embargo, para el caso de la música y su presencia en la comunidad, aunque tuvo estragos como la no participación en eventos importantes para la comunidad, esto sucedió porque dichos eventos no se llevaron a cabo, por otro lado, se dio paso a un fortalecimiento interno de la Banda Filarmónica.

Y es que aunque en la mayor parte del país se tenía como recomendación no aglomerarse y la cancelación de eventos como fiestas patronales, celebraciones cívicas, la vida del Mixe no cambió del todo, esto porque al ser parte de una comunidad relativamente alejada de la ciudad de Oaxaca, los casos de contagio en realidad fueron percibidos entre los habitantes como mínimos. Esto permitió la realización de otro tipo de actividades, para la Banda filarmónica significó un aumento en los ensayos grupales, así como una integración de nuevos músicos.

Esto no es la generalidad dentro del panorama global, sin embargo, para el Mixe trajo el fortalecimiento de su expresión artística, lo cual va vinculado a su forma de organización y propia percepción, donde la música es parte fundamental de su identidad.

Consideraciones finales

El arte y la cultura tienen una constante relación con la economía, es dentro de este terreno que existen fenómenos importantes a estudiar, ya que en muchas ocasiones las teorías planteadas, aunque sumamente importantes para el estudio e incluso con cuestionamientos, pueden llegar a omitir casos como el de la Sierra Mixe de Oaxaca.

El pueblo Mixe ha sido constantemente reconocido como uno de los más combativos y defensores de su identidad, de su cosmogonía y percepción de la realidad. Entonces es relevante crear bases para su análisis y plasmar el hecho de su existencia a pesar del embate del capitalismo y todo lo que este conlleva, desde su búsqueda por imponer ciertas relaciones sociales de producción, hasta la invasión y búsqueda de ruptura de expresiones artísticas creadas al margen de su lógica.

Con esto se han mostrado diversas particularidades del lugar de los Mixes, específicamente Asunción Cacalotepec, así como lo que para una comunidad puede simbolizar una expresión artística propia y formada como parte de la identidad de su cultura, la cual no termina de encontrar espacio en diversos tipos de pensamiento y esto se puede deber a que simplemente no todo puede caber en una sola teoría, porque el ser humano es sumamente diverso y aun la diversidad estará presente en las formaciones económico-sociales.

Por otro lado, se hace hincapié en la fortaleza comunal que tiene este municipio y cultura en general, dentro de un espacio donde el capitalismo sí está presente pero no llega a terminar de dominar al Mixe, incluso en un ambiente de contingencia y vulnerabilidad como el de la pandemia de COVID-19. Siendo su percepción de lo comunal la que, por una parte, otorgó medidas de cuidado general para la comunidad y fortalecimiento de la banda filarmónica municipal.

Es la música una de las expresiones artísticas más importantes para el ser humano, y a partir de esto el Mixe ha buscado mantener su identidad y fortalecimiento comunal, por lo que resulta importante es-

cribir y estudiar a mayor profundidad este fenómeno en el cual existe conocimiento de lo externo, pero no aceptación de este. Incluso, a partir de fenómenos mundialmente trascendentes, el camino y decisiones de los Mixes los han llevado a una unidad general frente a fenómenos que los pueden involucrar, pero no absorber.

Referencias

- Adorno, Theodor (1983). *Teoría Estética*. Barcelona: Orbis.
- Adorno, Theodor (2003). *Filosofía de la nueva música*. España: AKAL.
- Cardoso, Rafael & Robles, Sofía (2007). *Floriberto Díaz. Escritos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- INEGI (2020). Censo de Población y Vivienda 2020 en: <<https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/#Microdatos>>
- Nahmad, S. (1965). *Los Mixes. Estudio social y cultural de la región del Zempoaltepetl y del Istmo de Tehuantepec*. México: Ediciones del Instituto Nacional Indigenista.
- PNUD (2013). *Creative Economy Report 2013 Special Edition. Widening Local Development Pathways*. Nueva York. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Sánchez, Adolfo (1947). *Historia, leyendas y música*. En Nahmad, S. (1965). *Los Mixes. Estudio social y cultural de la región del Zempoaltepetl y del Istmo de Tehuantepec*. México: Ediciones del Instituto Nacional Indigenista.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1970). *Estética y Marxismo*. Tomo 1. México: Ediciones Era.
- SISPLADE (2019) “Indicadores Asunción Cacalotepec” en: <<http://sisplade.oaxaca.gob.mx/sisplade/smUbicacionMunicipio.aspx?idMunicipio=3>>

IV. EL TRABAJO ARTESANAL FRENTE A LA SUBORDINACIÓN AL CAPITAL

.....

Reescribiendo narrativas políticas a través de hilos y agujas: resignificación política de bordados y tejidos creados por mujeres en Puebla

Zayra Yadira Morales Díaz

Introducción

México se encuentra inmerso en una situación de violencia extrema, cotidianamente suceden asesinatos, feminicidios, violaciones, abusos, desapariciones forzadas y más. Este clima de violencia generalizada ha ocasionado que diversos grupos se manifiesten recurriendo al arte político para expresar su inconformidad, exigir justicia e increpar a la sociedad para que no quede inmutable frente a la situación que se vive.

En este documento se destaca el caso de las mujeres, quienes decidieron manifestarse en contra de la violencia a través del activismo textil en la ciudad de Puebla. A lo largo del documento serán abordados los elementos teóricos sobre la relación que existe entre los movimientos de mujeres y el activismo textil, enfatizando la ruptura que representa la estética feminista frente al canon estético que ha pretendido determinar la relación entre las mujeres y el arte, poniendo de manifiesto cómo la valoración artística se encuentra lejos de la pretensión de objetividad que ha permeado la tradición occidental; se cuestionan, además, otras relaciones jerárquicas, aparte del género, enfatizando que en esta valoración se presentan violencias estructurales como el clasismo y el colonialismo.

Se abordan también la resignificación política del bordado a través de los movimientos de mujeres, haciendo hincapié en que así como la enseñanza del bordado en la educación de las mujeres puede ser entendido como un elemento de control, asociado con las virtudes vinculadas arquetípicamente con las buenas mujeres, los movimientos feministas han hecho un rescate del arte del bordado, liberándolo de la noción de arte menor y reconociendo su capacidad narrativa, utilizándolo para nombrar a las víctimas de violencia. En Puebla se han hecho, sobre todo, bordadas para recordar a las víctimas de feminicidio, cabe destacar que en estas han participado familiares de las víctimas.

El documento genera una propuesta metodológica, asociada a la investigación feminista, retomando el método de la entrevista semiestructurada dirigida a Rosa Borrás como unas de las coordinadoras del movimiento Bordando por la Paz Puebla, pero también de entrevistas etnográficas, es decir, compartir pláticas, anécdotas y experiencias durante varias bordadas con mujeres participantes de los grupos. Las bordadas colectivas no son separatistas, por eso, los compañeros varones también participan con ellas y aprenden a bordar o rememoran los encuentros que alguna vez tuvieron con el bordado; pero, es importante señalar que estas actividades artísticas y políticas que son las bordadas colectivas, participan mayormente las mujeres.

Finalmente, se presenta la entrevista y se analizan las respuestas que Rosa Borrás ofrece a las preguntas que se generaron a partir de los ejes temáticos siguientes: 1) arte y movimientos sociales; 2) origen y objetivo del activismo textil en la ciudad de Puebla; 3) impacto social; 4) desafíos que afronta el activismo textil en la región; 5) visión futura; 6) participación diferenciada de mujeres y hombres en el movimiento y 7) conexión personal con el movimiento. Esto nos permitirá obtener una mayor comprensión de la dinámica de los grupos de bordadoras en Puebla, sus objetivos, motivaciones y desafíos.

Elementos teóricos sobre la relación entre los movimientos de mujeres y el activismo textil

El canon artístico y estético es jerárquico tanto con respecto al tipo y objetivo de un hecho artístico como hacia la persona creadora. De esta manera encontramos creaciones consideradas artes mayores y artes menores; personas artistas y personas artesanas, es decir, arte y no arte. Sin embargo, estas ideas no son fortuitas, mucho menos ingenuas, provienen de un sistema androcéntrico y patriarcal en primera instancia, pero también capitalista, clasista y colonial: “Como Bourdieu vio, en el fondo de los conflictos estéticos late un conflicto político por el poder de imponer la definición dominante de realidad, y de la realidad social en particular” (Castro Rodríguez, 2002: 433).

En este documento no se exploran todas las relaciones jerárquicas y de poder del canon artístico porque la ideología que encierra la valorización de las artes es amplia e histórica, y no depende de un factor único e inmutable, sino que puede variar a partir de múltiples circunstancias entre las que se encuentran: la función del arte —la noción del arte por el arte distinto al arte utilitario—, otras veces dependen de su origen e historicidad sin importar si en algún momento fueron o no objetos de uso cotidiano. En otras ocasiones, la valoración de las artes depende incluso del medio o soporte de la obra, su masificación o la idealización del genio creador, entre otras.

Hay que seguir desubicando la figura del genio creador, del individuo dominante, del portavoz. Colocar intereses distintos, proponer al mundo las sensaciones producidas por esas prácticas que el sistema patriarcal no considera bellas artes porque las llevaban a cabo mujeres, principalmente. El bordado, el tejido, el ganchillo, el encaje [...] no sólo son artes si se hibridan con actividades canonizadas por la producción masculina (Gargallo Celentani, 2020: 16).

El documento se aboca a la relación establecida entre artes textiles, particularmente —tejido y bordado— y género. Tejer y bordar son manifestaciones artísticas relacionadas con la decoración en el mundo occidental, actividades que a partir de la Revolución Industrial en Europa se vincularon con el arquetipo de femineidad y el rol deseable para identificarse en la familia burguesa (Pérez-Bustos & Chocontá Piraquive, 2018), destacando actitudes como mesura, candor, refinamiento, discreción, etc., estar sin destacar, no hacer nada que no demostrara la completa sumisión a la familia y, principalmente, a sus cónyuges.

Este modelo de mujeres que bordan como actividad doméstica, al interior de los hogares, ajenas al mundo que las rodeaba ha sido profundamente cuestionado. Investigadoras feministas han demostrado que, en estos círculos de mujeres, aceptados socialmente, se gestaron ideas políticas emancipatorias (Gargallo Celentani, 2020), y si bien el estereotipo de las mujeres sumisas se cumplió en muchos casos y fue reproducido en diversos lugares, esta representación social de bordadoras de clase alta fue adoptada por mujeres urbanas, las realidades de las bordadoras que hacen trabajo artesanal o popular son distintas.

Estas reflexiones dan cuenta de la forma que la feminización del quehacer textil se encuentra en permanente tensión con la posibilidad que tienen estos oficios devaluados de generar formas de complicidad entre mujeres y de resistencia hacia las nociones de lo femenino que estas prácticas cargan históricamente. Dicho esto, la literatura anglosajona continúa privilegiando y visibilizando, principalmente casos de activismo abanderados por mujeres blancas, de clases medias y de zonas urbanas (Sánchez Aldana, Pérez Bustos, & Chocontá Piraquive, 2019).

Si bien muchas familias de zona urbanas como rurales bordan al interior de los hogares, siguiendo tradiciones matrilineales. En el contexto latinoamericano en general, y mexicano en particular, los bordados y

tejidos tradicionales forman parte de un rico arte popular que va más allá de la decoración o el uso al interior de los hogares, al contrario, este arte puede contener narrativas históricas de las comunidades donde son creados. Existen diversos estudios que abarcan la dimensión simbólica y económica del arte textil en el país, incluso se han realizado estudios en materia de derecho y apropiación cultural del mismo; en este documento nos interesa destacar cómo este arte siempre ha tenido un carácter fuerte, narrativo e incluso se le considera una forma de preservar la memoria histórica de los pueblos, ya que sus antecedentes son prehispánicos. Asimismo, se pone de relieve que el arte popular mexicano es esencialmente social, el cual escapa a las definiciones de lo que se supone es el verdadero arte o el arte de culto según la normativa occidental, pero no seguir estos cánones estéticos y clasistas no hace que este no sea arte, en realidad, dichos cánones han sido profundamente criticados.

No obstante, es menester señalar que el hecho que sea arte social, que se genera dentro comunidades complejas e históricas, no quiere decir que no existan identidades creadoras, así como no se exalta la noción del genio artístico solitario y con una concepción única de la vida, tampoco se puede dejar de caracterizar a las personas que lo elaboran.

El arte popular no es el que hace el pueblo, ya que el pueblo tampoco existe; existen hombres y mujeres de diferentes edades, etnias y preferencias sexuales de diversa índole, casi todos y todas más o menos pobres, eso sí —salvo las elites artísticas dentro de este proceso— que se dedican a crear objetos denominados arte popular (Bartra, 2008: 10).

Bordar y tejer son en México creaciones mayoritariamente hechas por mujeres y como formas de arte popular, estas creaciones se hacen tanto para diversos usos que van de lo cotidiana a lo ritual e incluso como actividad económica que no está libre de tensiones. El arte popular llevado al ámbito laboral termina siendo trabajo precario, porque se realiza primordialmente de manera informal, “lo que genera falta de certeza laboral, en la contratación y la seguridad laboral” (Juárez Pérez & Vázquez Arreola, 2022: 5). Hay participación masculina, e incluso infantil en la creación de obras de arte popular, sin embargo, es importante decir que su creación no escapa de los estereotipos de género. Los varones prefieren trabajar en expresiones artísticas menos identificadas como propias de mujeres e incluso cuando participan en creaciones de bordado o tejido prefieren no decirlo (Moctezuma, 2021).

Así, es importante diferenciar las características históricas y genéricas del arte textil y cómo en el contexto mexicano adquiere significados propios, sociales y comunitarios, pero que a su vez no escapan a la normatividad social genérica. No obstante, en la actualidad, las mujeres han encontrado pautas emancipatorias en el bordado; han reconocido y aprovechado la capacidad narrativa del bordado para generar mensajes con contenido político.

Resignificación política del bordado a través de los movimientos de mujeres

La historia canónica del arte muestra esencialmente a mujeres pasivas frente a su propio ser y al mundo que les rodeaba. En ese sentido, no parecían tener siquiera capacidad de autodeterminación ni autorrepresentación, bajo esa normativa, el ser mujer se muestra definido en cualquier manifestación artística, a través de la mirada masculina, están haciendo la epistemología androcéntrica normalizada e institucionalizada a través de su pertenencia a un sistema patriarcal.

No obstante, cada vez más se ha ido descubriendo que las mujeres estaban lejos de ser esos seres sin voluntad que esperaban con candor ser y hacer lo que la lógica androcéntrica dictara, por el contrario, la

presencia activa de las mujeres en las artes, no como musas, sino como creadoras, ha sido velada, pero nunca estuvo ausente como se ha pretendido.

Sin embargo, desde mediados del siglo XX, las feministas han revolucionado los arquetipos de género a través de creaciones artísticas de diversas índoles. El arte textil cobra importancia porque a diferencia de otras manifestaciones artísticas todas las personas hemos estado en contacto con él en la cotidianidad, es tan común, que pareciera irrelevante, no obstante, genera diferentes sensaciones cuando conscientemente se le presta atención.

Ha sido observando a mi madre cuando usaba el ganchillo y reproducía en bordado los elementos visuales de su cotidianidad que me he percatado de cómo las “artes aplicadas” propias de las mujeres se reproducían en todos los ámbitos de reclusión doméstica. Ahora bien, ¿eran por ello artes menores o únicamente técnicas de control? (Gargallo Celentani, 2020: 17).

Francesca Gargallo da cuenta de cómo las artes cotidianas estaban presentes como parte de la reclusión de las mujeres en los espacios domésticos, eran parte de control que sobre ellas se ejercía. A las mujeres se les enseñaba a tejer y bordar como parte de la educación propia de las mujeres, para generar en ellas formas de medida. El reconocimiento de estas técnicas de control, como la autora refiere, no hace más que notar la fuerza política de la subversión estética feminista. Se retoma el arte textil, quien pudiera ser entendido como icono de la vida doméstica cuya naturalización han denunciado las mujeres y lo transforman en medio para provocar la conciencia social.

La relación que existe entre el arte y los movimientos de mujeres -feministas se fundamenta en el reconocimiento y denuncia de todas las formas de violencia que las mujeres han vivido y siguen viviendo de manera cotidiana y va más allá al denunciar otras formas de violencia en que vive la sociedad, elementos como las personas asesinadas en conflictos armados, las personas desaparecidas sin distinción de género, en México se han bordado, por ejemplo los casos de los estudiantes de Ayotzinapa, desaparecidos en 2014, entre otros casos.

Esta denuncia atañe a la violencia directa, pero también a la violencia simbólica que reproduce una visión estereotipada de las mujeres que las entiende su ser integral -corporalidad, sentimientos, pensamientos, sexualidad, deseos y necesidades- en objetos para cubrir las necesidades de las otras y los otros y sin pretender ahondar demasiado en ello, es menester reconocer que el tema de los cuidados es uno de los cautiverios más cruentos contra las mujeres porque lejos del reconocimiento de la necesidad humana y social que son verdaderamente los cuidados y la complejidad de la dinámica que se requiere para su satisfacción, estos han sido feminizados e invisibilizados, son uno de los talleres ocultos (Fraser, 2020) que sostienen al sistema y la demostración misma de la subsunción del patriarcado al capitalismo.

Domesticidad, reclusión, encierro, cautiverio, son términos que frecuentemente las mujeres han utilizado para describir la cultura de género que designaba el tipo de comportamiento para las mujeres “mujeres de casa y mujeres de calle”, son distinciones que hablan de lo bueno y lo malo para las mujeres. Ahora las manifestaciones políticas feministas se hacen en las calles, en la toma del espacio público para generar empatía y comunidad. Algunos elementos generales que del artivismo feminista destaca María Laura Rosa (2020) son:

- Aprovechamiento subversivo de los circuitos masivos (publicidad callejera, afiches, gráfica urbana) y la generación de dispositivos de contrainformación;
- Reapropiación del espacio público;
- Destaca la búsqueda por socializar el arte;

- Interpelar a la multitud, ya sea de peatones ocasionales o de manifestantes, con el objeto de involucrarlos y transformarlos en ejecutantes o participes activos de las “obras”;
- En ocasiones llegan a involucrar a cientos de personas que pasan a ser creadoras colectivas de arte; y
- Muchas veces se diluye o se obvia el origen artístico de las iniciativas, en la medida en que los recursos que los grupos ponen a disposición son (re)apropiados y resignificados por muchos.

El activismo textil tiene esa potencialidad para generar conciencia social y desarrollar lazos comunitarios, no importa si las personas acuden recurrentemente a las bordadas o si solo tuvieron una experiencia única con ellas, porque el mensaje está presente y cambia la manera en la que se comprende el mundo, puede hacer que alguien sea consciente de una realidad que no conocía o que quizá había escuchado en otro tipo de medios donde no se habla del problema ni de las víctimas con el respeto que merecen.

Propuesta metodológica

Esta investigación es epistémica y metodológicamente feminista, busca profundizar en la dimensión genérica del activismo textil en la ciudad de Puebla, es decir, busca ahondar en la explicación sobre porqué las mujeres son quienes principalmente recurren al bordado y al tejido para denunciar las violencias que aquejan a la sociedad, cuestionando la mirada androcéntrica que ha posicionado a las mujeres en un lugar histórico, político y socialmente subordinado, “La investigación feminista ha alterado de manera decisiva nuestra comprensión del mundo, y ha influido en los propios procedimientos a través de los cuales se aborda la investigación” (Cuklanz & Rodríguez, 2020: 209).

A través de la perspectiva feminista el documento presenta algunos cuestionamientos al lugar que el canon patriarcal asignó a las mujeres en el arte y se ponen de relieve las revoluciones de las artistas, sus propuestas creativas y sus formas de autodeterminación. La desobediencia respecto a la pasividad de las mujeres en las artes y el reconocimiento de su capacidad creativa devienen de una estética feminista que les ha permitido reapropiarse de su subjetividad y corporalidad, ha cuestionado la idea de la individualidad como rasgo distintivo del genio creativo y pone el acento en los objetivos de las mujeres organizadas colectivamente, reivindicando la fuerza del arte político.

Los métodos de investigación feministas son esencialmente cualitativos, buscan profundizar en las experiencias y narrativas de las mujeres para encontrar claves, los cuales permitan una mayor comprensión de ciertos fenómenos sociales. En este estudio recurrimos a la entrevista a profundidad con la artista feminista Rosa Borrás, quien se ha destacado para mantener una actitud crítica, manifestando su postura política a través del arte, tanto de manera individual como colectiva. Rosa Borrás ha estado en los grupos de bordado desde el surgimiento del movimiento Bordando por la Paz y coordinó Bordando por la Paz Puebla. Como método de investigación se hará un análisis del discurso que permita comprender el contexto social, cultural y político en el que se lleva a cabo el movimiento.

Los ejes temáticos de la entrevista son: 1) arte y movimientos sociales; 2) origen y objetivo del activismo textil en la ciudad de Puebla; 3) impacto social; 4) desafíos que afronta el activismo textil en la región; 5) visión futura; 6) participación diferenciada de mujeres y hombres en el movimiento y 7) conexión personal con el movimiento.

Además de la entrevista, este trabajo se nutre de diversas entrevistas etnográficas con múltiples participantes de los grupos de bordadoras, tanto poblanas, como de otras regiones —Zacatecas, Ciudad de México y Buenos Aires, Argentina— de tal manera que, así como toda forma de conocimiento es colectiva, este documento también lo es, en la medida que se enriquece con experiencias y charlas compartidas durante las bordadas.

Resultados y análisis de la investigación

Entrevista con Rosa Borrás

1. ¿Por qué es importante vincular el arte con los movimientos sociales?

Considero que el arte es una herramienta muy poderosa para compartir mensajes de todo tipo, pero sobre todo de concientización y educación. Si bien creo que hay arte que no es político, sí pienso que toda acción es política de alguna manera y creo que usar el arte como herramienta es sumamente importante, porque transmite los mensajes de una manera más sensible, llega a los sentidos y al entendimiento, pero no de una forma tan racional, lo mismo pasa con el bordado, creo que los lenguajes artísticos son poderosos y en México hay mucha tradición de arte utilizado como mensajes políticos, acción, llamado a la conciencia y educación.

La primera pregunta está vinculada al eje temático arte y movimientos sociales, en la respuesta la artista destaca tanto la fuerza con la que el mensaje puede ser enviado como su receptividad, no sólo a nivel cognitivo sino emotivo. A través del arte político, el cual tiende a desarrollarse fuera de las instituciones del arte —ferias, galerías, museos o espacios publicitados para exponer obras temporales o permanentes—, la interpelación con las y los espectadores es directa, transgrede la normalidad de la vida cotidiana y envía el mensaje de forma contundente.

De esta manera, el arte con mensaje político no solo interpela a la conciencia social, sino que se libera de los determinantes institucionales sobre lo que es arte y lo que no.

La conformación de estos nuevos paradigmas –culturales y estéticos– da origen a un conjunto de prácticas artísticas que se asientan en el reconocimiento de la función social del arte, el compromiso con la ciudadanía, un cambio del espectador en el proceso creativo o la intervención en el espacio público (Pérez, 2013: 192).

La respuesta de la artista también señala la relación del arte y la política en México, esto no es de extrañar cuando se reflexiona sobre la violencia sobre la que se ha estructurado la historia de nuestro país y la gran necesidad de generar cambios sociales. El bordado colectivo que se estudia en este documento tiene su origen en la denuncia de la violencia que se ha vivido en México desde 2006, a partir de la “guerra contra el narco”, declarada por el expresidente Felipe Calderón Hinojosa, paulatinamente los temas se han diversificado, porque la violencia adquiere múltiples manifestaciones.

2. ¿Cuáles son los principales temas que se han bordado?

Inicialmente, se abordaron los asesinatos que se dieron como consecuencia de la guerra contra el narco declarada por Felipe Calderón en 2006. Eso fue el objetivo original del colectivo Fuentes rojas, y del movimiento Bordando por la Paz que se generó en México, con respecto a Bordando por la Paz Puebla, el objetivo fue denunciar la violencia que estábamos viviendo en la entidad.

Después de nombrar a las víctimas de asesinato, también nombramos a las víctimas de desaparición. En paralelo surgió en Puebla otro grupo que empezó a bordar específicamente feminicidios, esto no solo quedó en Puebla, sino que también surgió un grupo más en la Ciudad de México. A partir del 2019, bordamos casos de desaparición, pero ya con las familias, eso fue acá en Puebla. A nivel nacional se han bordado temas de género: feminismo, salud de las mujeres, el derecho a decidir sobre nuestros propios cuerpos, en fin, temas que tienen que ver con múltiples demandas sociales. También se bordó sobre la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa. Esos son los temas que se bordan.

En la respuesta Rosa señala la necesidad de nombrar a las víctimas de la nebulosa y fallida “guerra contra el narcotráfico” o “guerra contra las drogas”, hecho histórico devastador para el país, mismo que se sigue reproduciendo y afectando a miles de personas, el número de víctimas se incrementa cotidianamente. Es tan cotidiana que incluso se ha normalizado y para ello la violencia cultural —música, películas, series, etc.— ha sido un factor determinante. La guerra contra el narco:

Se argumentó como estrategia de seguridad pública más que de carácter bélico. En la práctica, sin embargo, el escenario rebasa cualquier explicación de lucha contra el crimen, narrativa que resulta insuficiente para describir el desgarramiento de un país con más de 200,000 muertos, 60,000 desaparecidos, e incontables fosas clandestinas (Rojo, 2020: 1420).

Las estimaciones sobre la cantidad de víctimas varían constantemente, primero por su incremento constate, pero también a causa de la opacidad y corrupción con la que se manejan, a inicios del mes de mayo del presente año “el país registró 112,113 desapariciones. Sin embargo, se cree que el número de casos no denunciados es considerablemente mayor. El 80 % de las denuncias de personas desaparecidas proceden del periodo posterior a 2006” (Jungheinrich & Villalobos, 2023).

El colectivo Fuentes rojas se manifestó contra la violencia derivada de esta guerra, apeló a la ciencia social, realizando diversas acciones pacíficas y creativas, como su nombre lo dice, tiñeron de rojo algunas fuentes de la Ciudad de México, simbolizando la sangre derramada. Las bordadas colectivas son una estrategia para promover la conciencia histórica, el no olvido de las víctimas y el dolor de las y los familiares.

Katia Olalde (2019) ha rastreado el origen del movimiento hacia el asesinato de Juan Francisco Sicilia, hijo del periodista y poeta mexicano Javier Sicilia y las acciones que este ejerciera para exigir justicia para hijo y para seis personas más que fueron asesinadas junto a él. Estos hechos generaron el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD). Olalde destaca la articulación de la colectividad entre personas familiares de personas que han sido asesinadas o desaparecidas. Su texto nos recuerda que las víctimas, no son daños colaterales, son hijas e hijos, seres con lazos de hermandad, amistad y amor, no son cifras ni saldos necesarios de una mala estrategia de seguridad ciudadana.

Este movimiento derivó en la creación del colectivo Fuentes rojas y del movimiento Bordando por la Paz y la Memoria. La memoria es un eje fundamental, es la lucha contra el olvido que no solo se ha dado en el país, sino que la encontramos presente en las heridas que la violencia sistémica ha dejado tanto en México como en otros países. La lucha contra el olvido entrena la esperanza de no repetición.

Aunada a las víctimas de la guerra contra el narco, Rosa Borrás menciona la necesidad de bordar los nombres de las víctimas de feminicidios, este ha sido un tema central en las bordadas colectivas realizadas en Puebla.

El feminicidio refiere al asesinato de una mujer por el hecho de serlo, es decir, por razones de género. Los arquetipos construidos socialmente para explicar el ser y el comportamiento que se pretende que lleven a cabo las mujeres son esas razones de género que se argumentan como causas del feminicidio, por eso se habla de una forma de violencia estructural, porque atañen a relaciones de poder provenientes del sistema patriarcal. Los feminicidas argumentan celos, desobediencia, pertenencia y venganza frente a las mujeres que consideran desafiantes frente al poder, al control que suponen y tienen derecho a ejercer sobre ellas.

Las víctimas de feminicidio son asesinadas principalmente por sus parejas sentimentales, otros familiares y/o personas cercanas a ellas. Estas son particularidades que distinguen a la violencia feminicida de otros tipos de violencia. Además del asesino, tanto el Estado como la sociedad deben responsabilizarse

sobre la reproducción de la violencia feminicida, ya que se reconoce que estos asesinatos no suceden de manera aislada que su acontecer deviene de estructuras históricas que han afectado negativamente la vida de las mujeres.

En México se estima que más de 10 mujeres son víctimas de feminicidio, en Puebla se contabilizó un aproximado de 38 feminicidios de enero a principios de agosto de 2023 (Urbano, 2023). La situación es alarmante, el Estado ha fallado para garantizar la vida, seguridad y dignidad de las mujeres.

Luchando por no olvidar a las víctimas, contando su historia y exigiendo justicia, se han organizado bordadas colectivas, convocadas sobre todo por mujeres. Las bordadas no son separatistas, pero la concurrencia de las mujeres siempre es mayor.

Destacamos estos dos motivos principales, las personas asesinadas y desaparecidas a partir de la guerra contra el narco y los feminicidios como los que principalmente generan que se hagan las bordadas, sin embargo, Rosa mencionó el caso de los estudiantes de Ayotzinapa y otras reivindicaciones necesarias para garantizar el reconocimiento de los derechos de las mujeres, entre los que destaca el derecho a la interrupción legal del embarazo por libre elección. Estos no son temas menores, la necesidad de apelar a la conciencia social crece cada día porque las violencias se incrementan. Si bien no es posible ahondar en cada caso, es necesario comprender que el movimiento es versátil, que nadie puede apropiarse de él porque surge del hartazgo social, de la denuncia y la exigencia en un país en el que la violencia es recurrente.

3. ¿Qué significado tiene el arte del bordado en el contexto de la lucha por la paz y por la memoria?

Yo creo que por muchas razones primera porque todas y todos tenemos en nuestro pasado, de alguna manera, una relación con los hilos, la tela y el bordado, entonces nos llama a esos recuerdos, esto es algo que he estado pensando recientemente todas las personas tenemos una relación con el bordado, la abuela bordaba o la tía abordaba y en algún momento nos pusieron a bordar. Creo que ahí se da ese vínculo inicial, además tiene el poder de llegar a lo sensible, es decir, se pueden hacer mensajes muy fuertes, pero que no son sensacionalistas que no es lo que está en la prensa y que la violencia presente en la sociedad se sublima, quiero decir que esa violencia se transforma en algo sensible y bello.

Esa es la otra cosa, la posibilidad de transformar este horror en el que estamos viviendo y hacer algo bello, es decir, claramente se está haciendo la denuncia de la violencia, pero no con el amarillismo de los medios ni con la revictimización que muchas veces se hace de las víctimas y los familiares. En este caso la denuncia se hace a partir de algo bello que tiene mucho poder porque es colectivo, incluso el hecho de que las bordadas sean convocadas sin ningún interés económico, y se busque compartir experiencias y saberes, porque incluso se enseña a quien no sabe y eso hace que quieran acudir nuevamente a las bordadas. Creo que hay esta necesidad de expresarse a través del bordado porque es algo que convoca y ofrece este espacio como de remanso y conexión con lo individual pero también con la colectividad.

Asimismo, es importante destacar que las bordadas se hacen en espacios públicos, hemos bordado en universidades, presentaciones de libro, cafeterías y durante muchos años se bordó en plazas públicas y también hemos bordado en platonos durante manifestaciones y protestas, esto le da poder al bordado y hace que siga vigente.

En la respuesta que ofrece Rosa, encontramos la experiencia personal de las bordadoras, acompañada de la fuerza colectiva, la necesidad de compartir socialmente la rabia, el miedo y la tristeza que la violencia ha generado. Colectivamente, se comparten estrategias de resiliencia, pero también anécdotas cotidianas y recetas. Se hibrida la denuncia política con elementos de acompañamiento y sororidad. Las bordadas colectivas contienen la lucha contra el olvido y la apropiación del espacio público, ambos actos subvierten el orden político.

Con respecto a la recuperación de espacios públicos es menester preguntarse, ¿recuperación con respecto a qué o a quién? En este sentido es importante cuestionar el concepto del espacio público y llevarlo al campo de lo común, entendiendo este espacio lejos de la lógica de la propiedad privada, pero también lejos de la gestión gubernamental, lo que normalmente se comprende como el espacio público es lo que pareciera contrapuesto a la propiedad privada y en ese sentido el Estado aparece como garante, sin embargo, bajo las políticas neoliberales es posible notar que esos espacios no son mutuamente excluyentes, ya que si bien se entiende que la propiedad pública es propiedad social, generalmente encuentra limitada por los intereses estatales más que por las necesidades comunitarias.

Cuando se piensa en el espacio como parte de lo común, se politiza más allá normativas o reglamentos centralizados, es una resignificación completa del espacio, se subvierte para responder a las necesidades sociales de la comunidad. En el caso de las bordadas colectivas, se debe reconocer al artivismo como una necesidad de la comunidad, una forma de recordar y nombrar a las víctimas, quienes ya no están o no han sido encontradas, de dar un espacio afectivo, sororo y solidario para quienes han perdido a alguien en esas condiciones trágicas y para quienes han empatizado con la situación aunque hayan sido directamente afectadas o afectados, porque sabemos que este clima de violencia o de paz negativa daña a toda la comunidad. Resignificar los espacios bajo la lógica de lo común es plantear alternativas frente a modelos que parecieran los únicos posibles.

Con respecto al tema de la memoria colectiva, debe también ser comprendida como una necesidad social pero también como un derecho. El no olvidar a las víctimas, su nombre y su historia implica la lucha por la justicia, el reclamo frente a atrocidades que resultan social y políticamente insostenibles. Es reconocer que no son cifras ni daños colaterales, sino personas cuyas historias han dejado heridas abiertas en la sociedad.

4. ¿Has notado que las bordadas realizadas hayan impactado a la sociedad poblana?

Sí, quizá no ha impactado a un gran número de gente, pero a la gente que se ha acercado a bordar sí la ha impactado y creo que sí es un interés que sigue permanente porque cuando hemos hecho convocatorias se ha sumado gente nueva, pero también se siguen acercando personas de manera recurrente.

La respuesta de Rosa refiere a que el impacto no ha sido tan masivo como significativo, y si bien se busca interpelar a la mayor cantidad de personas posible para que el alcance del movimiento y la consecución de los objetivos sea mayor es importante no desestimar la influencia que ha tenido en las personas participantes, quienes, según la respuesta, se han politizado e incluso pueden replicar las bordadas o crear otro tipo de acciones políticas y sociales. La continuidad del interés y la recurrente integración de las participantes a las bordadas, indica la influencia positiva del movimiento en la comunidad.

5. ¿Cuál ha sido la experiencia más significativa que has tenido en las bordadas?

Ha habido muchas experiencias a lo largo de los años, pues, como te digo el movimiento inició en 2011 en México y en 2012 en Puebla. Pero creo que lo que más me ha impactado y lo que más me ha hecho seguir entrelazándome con otros colectivos que bordan ha sido conocer a las familias de las personas desaparecidas. Bordar junto a estas personas que tienen tanta fortaleza, entereza, que saben lo que se necesita y lo que falta, esas han sido las experiencias más significativas: organizar bordadas primero para ellas y después con ellas y con ellos porque también hay padres y esposos que buscan.

Bordar durante el plantón fue una cosa que a mí me marcó mucho, hablo del plantón que se hizo hace tres años, durante la pandemia, cuando estaban en la exigencia de que se aprobara la Ley de desapariciones en Puebla, entonces se hizo un plantón afuera del Congreso, yo les ofrecí una bordada y estuvieron muy contentas de hacerla y luego ellas hicieron otra.

Considero entonces que el poder dar acompañamiento es algo muy importante. Trabajar con las familias me ha sido muy significativo y creo que además tiene una utilidad muy clara, porque ahí ves cómo bordar tiene agencia política, por ejemplo: cuando estábamos en el plantón y colgamos todos los pañuelos de personas desaparecidas, hicimos el tendedero y generalmente cuando las personas ven algún plantón como que se hartan, ven las lonas y se molestan, ya ni leen lo que dicen, pero cuando veían los pañuelos se detenían a leer, a ver de qué se trataba y empezaban a interactuar con las familias y creo que eso es importante porque ahí está lo que yo digo sobre cómo convoca y se transmite el mensaje de otras formas, entonces se ve cómo tiene ese poder y cómo puede ser de utilidad y bueno, uno a veces piensa que el arte no tiene que ser útil, pero yo creo que el arte social si tiene una utilidad, se trata de que tenga ciertos objetivos y estos se puedan cumplir y ¿cuáles son esos objetivos?, eso ya cada quien los define, pero en este caso en particular era apoyar y acompañar a los familiares de las víctimas.

Cuando se asiste a las bodas colectivas en las que están las y los familiares de las víctimas de violencia un tema recurrente en sus testimonios es la soledad que sienten durante el proceso de búsqueda y/o la lucha por la justicia. Muchas veces hacen referencia a cómo incluso otras y otros integrantes de sus familias llegan a cansarse. Esta es una lucha que cambia por completo sus prioridades. Consignas como *Hasta encontrarte*, dan cuenta de lo que implica esta lucha, la vida cotidiana y familiar como la conocían no vuelve a ser la misma, en este punto es necesario hacer un reconocimiento muy particular a las madres buscadoras, pues en la experiencia con colectivos hemos visto que son ellas principalmente las que continúan en la lucha cuando las y los demás se han rendido, y en su narrativa refieren constantemente lo difícil que es para ellas vivir el proceso en soledad. Algunas de ellas cuentan como al principio familiares, amigas y amigos de la víctima les ofrecían apoyo y estaban presentes, pero que con el paso del tiempo el apoyo disminuía y aunque lo consideraban normal, no podían dejar de pedir que no las dejaran solas que fueran con ellas a las fiscalías y a las calles, que no dejaran de compartir las publicaciones, es decir que no olvidaran a las víctimas.

No se trata de señalar quienes en algún momento dejan la lucha, porque es necesario reconocer que la agresión vivida, el hecho violento y desgarrador que implica el asesinato, la desaparición forzada y el feminicidio, no son situaciones fáciles de afrontar. Las propias madres comienzan la necesidad de sus otras hijas e hijos, de la familia en general de reconstruirse, de hacerlo posible por continuar viviendo después de la tragedia, es por eso por lo que no se trata de señalar particulares, sino de generar cambios sociales trascendentales.

Este fenómeno no lo vemos sólo en el país, se puede retomar el caso de las Madres de Plaza de Mayo, quienes cada jueves se reúnen frente a la Casa Rosada, donde reside el Poder ejecutivo en Argentina, para exigir respuesta frente a la desaparición de sus hijas e hijos durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Después de 40 años las madres, hoy abuelas, de Plaza de Mayo siguen buscando a sus seres queridos, no sólo a sus hijas e hijos, sino a las nietas y a los nietos nacidos durante la dictadura, niñas y niños que fueron secuestrados y que hoy están conociendo sus verdaderas historias. Esto no quiere decir que no haya hombres politizados inmersos en estos procesos, pero sí se señala que generalmente son las mujeres las principales buscadoras y bordadoras.

La búsqueda por la justicia no puede ni debe particularizarse, es una necesidad social en tanto que el hecho violento transgrede a la sociedad en su conjunto, genera miedo, incertidumbre e intranquilidad. En ese clima político es imposible pensar en el acceso a una vida digna y libre de violencia porque el solo hecho de salir de casa para algunos generan el temor de no poder regresar. Sin embargo, también es importante reconocer que para las mujeres muchas veces el permanecer en casa es el mayor riesgo porque la violencia se encuentra adentro, pues son las parejas sentimentales o los familiares quienes las agreden, las abusan, violan o asesinan. De esto da cuenta la reciente crisis que generó la pandemia por COVID-19, en la cual los casos de violencia intrafamiliar se incrementaron.

6. ¿Han vivido represión como bordadoras?

Cuando estábamos con el grupo de Bordando por la Paz sí vivimos intimidación, más que represión, porque estábamos en la Plaza de la Democracia y al gerente del Hotel Colonial no le gustó que nos reuniéramos ahí, entonces mandó llamar a la policía para que nos quitara, pero no nos pudieron quitar porque no estábamos vendiendo ni haciendo nada ilegal, pero cada domingo fue escalando el interés de quitarnos, entonces hubo un momento en que llegó gente de Gobernación y nos grabó, nos dijeron que teníamos que llevar una notificación, sí existió mucha intimidación.

Nos pasamos después enfrente del Carolino, ahí nos dejaron un poco más en paz, aunque sí seguían llegando a tomarnos fotos, sí se daba su vuelta la gente de Gobernación, pero ya no era una intimidación tan directa, pero cuando mis compañeras y compañeros se fueron al Zócalo —en ese tiempo yo me separé un poco del colectivo, los acompañaba a veces, pero ya no coordinaba las bordadas sólo asistía— en ese tiempo supe que ellos sí recibieron amenazas, específicamente uno de los compañeros recibió amenazas muy directas, entonces, pues, en parte por eso dejaron de bordar. Recuperamos las bordadas en 2016 una amiga y yo, pero en 2014 dejaron de bordar porque sí estaban recibiendo amenazas directas. A partir de entonces cuando nosotros empezamos a bordar feminicidios en 2016 y bordamos con los familiares no recibimos ningún tipo de intimidación.

La intimidación y represión a los grupos que conformen los movimientos sociales han sido una constante en nuestro país. El *Informe Especial sobre Violación del Derecho a la Democracia del Pueblo, y la Represión de los Derechos de Reunión y Asociación por el Estado Mexicano (1951-1965)*, presentado por la CNDH (2022), reconoce la violencia política que el Estado ha ejercido, caracterizándola como brutal y sistemática.

A lo que habría que agregar que, si bien en el siglo XX en México no hubo golpes de Estado ni dictadura militar, lo que sí tuvimos fue el montaje de todo un complejo militar-policíaco que inhibió la participación ciudadana y segó el desarrollo de la vida democrática por décadas, y tuvo efectos similares en la violación a los derechos humanos, o aún peores que los de los gobiernos militares centro y sudamericanos (CNDH, 2022).

Si bien el informe muestra un periodo específico de la historia de México, es posible tejer puentes hacia la situación actual. El testimonio de Rosa demuestra que la lucha contra el olvido, la organización social y la exigencia de justicia y no más corrupción son reclamos vigentes que el Estado debe afrontar que existen deudas sociales sobre las que es necesaria una pronta rendición de cuentas.

7. ¿Crees que el movimiento se pueda mantener vigente, es decir, cómo evalúas la permanencia del movimiento de bordado en Puebla?

Lo que pasa es que se ha ido transformando, actualmente se borda con menos frecuencia ahora y ya no hay un colectivo como tal de bordadoras en Puebla, actualmente convocó e invito a alguien y hacemos alguna bordada en la que la gente participa, por ejemplo con Narrativas y Memorias de la desaparición en México próximamente tendremos una bordada para terminar los pañuelos de personas desaparecidas, pero ya no hay como tal un grupo, hay bordadoras independientes y hay algunas chicas que dan talleres de bordado y están interesadas porque, hay que decirlo, se ha puesto de moda el bordado y no sé cómo vaya a sobrevivir porque ya no hay un movimiento de bordadoras ni de bordadores, pero creo que se irá acomodando a las necesidades de grupos o eventos específicos de situaciones más concretas.

La cuestión de los grupos del bordado en general, y en Puebla particularmente, es que el movimiento sigue vigente, en el sentido en el que se sigue replicando y está presente en la memoria, además, en Puebla ha habido un aumento muy grande de la violencia, la ola de violencia ha sido impresionante, la cantidad

de personas desaparecidas y víctimas de feminicidio hace que las bordadas se sigan realizando, es decir, mientras la violencia siga estando presente seguiremos bordando porque es nuestro escape y nuestra forma de buscar espacios de paz. Eso es lo que quiero destacar, como los grupos de bordados generan espacios para la paz y eso es necesario.

Además de hablar de la permanencia del movimiento quiero hacer hincapié en la resignificación política que ha tenido el bordado. Ya que ha pasado de ser algo que se hacía cotidianamente al interior de las casas, particularmente las mujeres porque era algo considerado de poco valor o de poca importancia y que hoy se está utilizando para acompañar a las víctimas y a sus familias mandando este mensaje social de una forma bella, clara y sensible.

También es importante ver que son las mujeres quienes mayoritariamente integran los grupos de bordado, y esto tiene que ver con la idea de que esta era una labor fundamentalmente femenina, si bien en la charla durante las bordadas algunos hombres han mencionado que sus abuelas sí los ponían a abordar sobre todo para que se calmaran cuando estaban muy inquietos, pero que era algo que nunca habían platicado o no le habían dado importancia porque no era tan cotidiano como en el caso de las mujeres, e incluso les llegaba a dar pena mencionarlo porque eran labores para mujeres; sin embargo, con el tiempo incluso hubo una añoranza de ese tiempo pasado con las abuelas.

En ese sentido, surge otro tema, la importancia de incorporar las labores artísticas desde la infancia, en el mundo actual inmerso en el capitalismo se ha despojado a la gente de una serie de saberes que le permitía ser autosuficiente, había muchas cosas que se hacían en lo cotidiano que no necesitaban comprarse que podían repararse y que aprendían desde la infancia. Hoy a las niñas y a los niños no se les dan herramientas para desarrollar ciertas habilidades manuales, se les está despojando de un desarrollo integral con la lógica de que todo se puede comprar y no es necesario saber hacer nada.

En mi casa trato de llevar una pequeña resistencia sobre todo esto, con mi familia, aquí es como una burbuja donde todas y todos sabemos hacer lo mínimo cotidiano y si he de confesar a veces no quisiera salir de eso, pero no dejo de reconocer la importancia de ir hacia los espacios públicos y replicar lo que pasa en esta pequeña burbuja de mi casa en ese espacio público y colectivo, ya que es necesario, porque eso también es una forma de afrontar la violencia capitalista.

La respuesta que Rosa ofrece a esta pregunta tiene distintos elementos que nos permiten enriquecer la discusión porque no solamente responde a la vigencia del movimiento dando cuenta de la necesidad social de la cual parte, que tiene que ver con las manifestaciones de violencia que afectan a toda la sociedad, directa o indirectamente. En ese sentido, Rosa nos muestra que estos espacios colectivos solidarios, empáticos, sororos, etc., también son necesarios. Es menester contar con espacios comunitarios de construcción de paz. Es en ese sentido que Rosa nota la potencia del bordado como expresión política, porque genera esos espacios de paz, quizá por la asociación con lo cotidiano que prevalece sobre el bordado en el imaginario colectivo.

El hecho de que algunas madres, tías o abuelas, hubieran recurrido a este, para tranquilizar las travesuras infantiles y generar espacios de convivencia familiar, quizá estas formas de convivencia familiar, actualmente no están vigentes, pero desde su perspectiva esto también demuestra otra forma de violencia capitalista, el hecho de hacer que se pierdan saberes cotidianos para fomentar el consumo de mercancías.

Rosa también destaca la resignificación política del bordado como parte de las acciones emprendidas en el marco del artivismo textil. El sacarlo del mundo doméstico y llevarlo al espacio público para crear comunidad y resistencia frente a la violencia que se vive socialmente. El que las mujeres le brindaran nuevos significados a uno de los símbolos de sus cautiverios (Lagarde y de los Ríos, 2015), de esos espacios de reclusión femenina que fueron adoctrinantes para ellas (Gargallo Celentani, 2020), nos habla de una subversión que ha sido posible a partir del surgimiento de una estética feminista que ha resignificado la relación de las

mujeres con las artes así como de la idealización del arte válido sólo como manifestación de la subjetividad humana, pero desvinculado de cualquier proceso político o social, nociones que fueron discutidas en el apartado teórico de este documento.

8. ¿Qué te motivó a unirse a los movimientos de bordadoras?

Siempre he tenido interés en los movimientos sociales, de visibilización y denuncia. Cuando me encontré con el movimiento de Bordando por la Paz, yo ya había hecho arte que tenía que ver con manifestar mi descontento con la situación social, política y económica en México, ya había hecho instalaciones, carteles y dibujos que tenían ese objetivo, pero cuando encontré Bordando por la Paz me gustó mucho integrarme porque fue algo con lo que yo crecí, con las telas y el bordado, porque mi abuela era costurera. Este es un lenguaje muy natural, el bordado es muy personal e individual, pero también en lo colectivo, porque encontrar una colectividad o un grupo de gente que estábamos compartiendo los mismos intereses y las mismas preocupaciones y sacar estas preocupaciones a través del bordado me interesó mucho, me llamó la atención participar y he seguido participando en estos grupos porque a pesar de que empezamos en México a bordar desde 2011 con esta intención social y política de denuncia se han mantenido los grupos, han surgido nuevos grupos e incluso nuevos temas que se abordan a través del bordado, entonces creo que es una actividad muy rica que se hace en colectividad, pero que también lo puedo hacer individualmente y replicarlo en diferentes partes.

Rosa comenta que en el bordado encontró la manera de llevar el mensaje político de la mejor manera, porque reconoce la historicidad del bordado, su capacidad narrativa y el ambiente de paz y solidaridad que se generan al llevar la actividad a la comunidad.

Al buscar la participación social es necesario considerar la suma de voluntades individuales que tienen objetivos comunes. Al conocer los motivos particulares de una persona para unirse a los grupos podemos entender cómo incentivar la participación, convocar a más personas a unirse y que los cambios sean más tangibles. La búsqueda de la paz es un tema que Rosa reitera a lo largo de la entrevista, se reconoce con buenas relaciones familiares, hecho que contrasta con marcos sociales de violencia presentes en la comunidad, pero también resalta la necesidad participar socialmente y llevar lo que considera acciones positivas en su entorno doméstico al ámbito comunitario.

Consideraciones finales

A lo largo del documento se ha explorado la convergencia entre el arte y los movimientos sociales, tomando como recorte de realidad el artivismo textil en Puebla. Se ha examinado su surgimiento a partir de la apremiante necesidad de denunciar la ola de violencia que se vive en la región y que lamentablemente no difiere del contexto nacional, de tal manera que en Puebla se reproducen acciones colectivas locales que hacen eco con las acciones que se llevan a cabo en otras latitudes, como muestra del impacto que generan.

Las bordadas colectivas combina creatividad y sensibilidad con la importancia de la lucha por la memoria, con el imperativo de no olvidar a las víctimas y reconocerlas como personas cuya dignidad humana fue vejada y la exigencia de justicia que la comunidad reclama al Estado, ya que esto no solo repercute en la vida de las víctimas y las personas allegadas a ellas, sino que se reconoce la inseguridad latente que afecta a toda la sociedad.

Al analizar los desafíos que afronta el artivismo textil en la región se revela la existencia de problemas estructurales. El Estado no ha logrado proveer seguridad a la sociedad en su conjunto, la opacidad con la que trata los temas de violencia y la corrupción presente en los órganos de impartición de justicia han roto

el tejido social y han generado la necesidad de manifestación en la existencia de garantías de seguridad, dignidad y respeto para la comunidad. La intimidación ejercida contra quienes integran los grupos da cuenta de la violación a los derechos humanos que el Estado ha ejercido. Pese a la represión las acciones continúan reproduciéndose como manifestación la lucha por la paz que se necesita.

La investigación también da cuenta de cómo y por qué son las mujeres las principales activistas del activismo textil, este tiene como origen la vinculación histórica del bordado y el tejido como actividades femeninas y la resignificación que las activistas han hecho, tomándolo como herramienta emancipatoria.

Referencias

- Bartra, Eli (2008). “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular” en *La ventana*, 7-23. En: <<https://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v3n28/v3n28a3.pdf>>
- Castro Rodríguez, Sixto José (2002). “Reivindicación estética del arte popular” en *Revista de Filosofía*.
- CNDH (2022). *Informe Especial sobre Violación del Derecho a la Democracia del Pueblo, y la Represión de los Derechos de Reunión y Asociación por el Estado Mexicano (1951-1965)*. Ciudad de México.
- Cuklanz, Lisa & Rodríguez, María Pilar (2020). Metodologías feministas: nuevas perspectivas en *Investigaciones feministas*, 201-209. En: <doi:<https://doi.org/10.5209/infe.70122>>
- Fraser, Nancy (2020). *Los talleres ocultos del capital*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Gargallo Celentani, Francesca (2020). *Las bordadoras de arte. Aproximaciones estéticas feministas*. México: Viceversa.
- Juárez, Martha & Vázquez, Judith Minerva (2022). *Las mujeres en el arte y la cultura en México. Análisis y propuestas para el fortalecimiento de sus derechos*. Ciudad de México: CELIG.
- Jungheinrich, Ella & Villalobos, Marcela (2023). “México: Las mujeres, víctimas de la guerra contra el narcotráfico” en: <<https://mx.boell.org/es/2023/05/16/mexico-las-mujeres-victimas-de-la-guerra-contra-el-narcotrafico>>
- Lagarde, Marcela (2015). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Siglo XXI Editores.
- Moctezuma, Liliana Elvira (2021). “Bordados con historia de Santa Cruz, Tzintzuntzan. En E. Bartra & L. E. Moctezuma en *Estrategias creativas de sobrevivencia. Feminismo y arte popular*. México: UAM-Xochimilco.
- Olalde, Katia (2019). “Dar cuerpo y poner en movimiento la memoria. Bordado y acción colectiva en las protestas contra los asesinatos y las desapariciones en México”. En C. Perrée & I. Diéguez, *Cuerpos memorables*, 207-228. CEMCA.
- Pérez, Ana María (2013). “Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades”. En *Comunicación y Sociedad*.
- Pérez, Tania & Chocontá, Alexandra (2018). “Bordando una etnografía: sobre cómo el bordar colectivo afecta en la intimidad etnográfica” en *Debate feminista*, 1-25.
- Rojo, Ana Gabriela (2020). “La guerra contra el narcotráfico en México, ¿un conflicto armado no internacional no reconocido?” en *Foro internacional*. En <doi:DOI: 10.24201/fi.v60i4.2628>
- Rosa, María Laura (2020). “Arte y activismos feministas en Latinoamérica. Algunos recorridos para pensar cómo continuar” en *Unidad Académica Cultura UNAM, Cátedra Rosario Castellanos*. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=PdA01eTehvw>>

- Sánchez, Eliana, Pérez, Tania & Chocontá, Alexandra (2019). «¿Qué son los artivismos textiles?: Una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos» en *Athenea digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 1-24. En: <<https://www.redalyc.org/journal/537/53765168011/html/>>
- Urbano (2023). “Observatorio de violencia social y de género contabiliza 38 feminicidios en Puebla durante 2023” en *Urbano*. En: <<https://www.urbanopuebla.com.mx/seguridad/observatorio-de-violencia-soc-Cuerpos%20memorablesial-y-de-genero-contabiliza-38-feminicidios-en-puebla-durante-2023/>>

15

El alfombrismo en Huamantla: una tradición envuelta en procesos de religiosidad, trabajo comunitario y patrimonialización

Leonardo Contreras Mariscal

Introducción

Las políticas públicas de turismo en México han sido encaminadas a fomentar y diversificar las actividades en las regiones, por ejemplo, el gobierno de Vicente Fox Quezada reconoció el turismo como un sector estratégico para el crecimiento económico del país. Específicamente, el Programa Nacional de Turismo 2001-2006 consideró fortalecer la oferta turística, consolidar los destinos nacionales y diversificar el producto turístico con los recursos naturales y culturales del país (SECTUR, 2001).

El desarrollo del turismo cultural mexicano ha sido posible por la diversidad étnica, el patrimonio cultural con siglos de historia, tradiciones, una vida cotidiana y llena de festividades. Como parte de su fomento, en el año 2001 el Programa de Pueblos Mágicos (PROMAGICO) surgió de la Dirección de Proyectos Regionales con el propósito de intervenir en diversas poblaciones que han estado en el imaginario del país y que representan alternativas para visitantes (SECTUR, 2014).

El PROMAGICO surgió como una iniciativa para implementar la actividad turística en localidades con un nivel limitado de desarrollo, que desde la llamada “Nueva Ruralidad” requerían de estrategias para diversificar sus sistemas productivos y así elevar sus niveles de bienestar. La función del programa estuvo encaminado a crear fuentes de empleo, impulsar la rentabilidad de las inversiones, así como fortalecer y optimizar el aprovechamiento racional de los recursos naturales y culturales del denominado Pueblo Mágico (PM). Desde el discurso PROMAGICO buscó estrategias de participación e involucramiento de las comunidades receptoras en la construcción del PM (SECTUR, 2014).

La Secretaría de Turismo (SECTUR) define un PM como “una localidad que tiene atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentes, cotidianidad, en fin, magia que emana de cada una de sus manifestaciones socioculturales, y que significan hoy día una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico” (SECTUR, 2014: 22).

En ese contexto, la ciudad de Huamantla fue distinguida como PM el 14 de agosto de 2007 durante su fiesta en honor a la Virgen de la Caridad; la designación estuvo respaldada con base en su patrimonio¹ natural y cultural. El municipio es uno de los sesenta del estado de Tlaxcala, se encuentra ubicado al oriente de la capital (ver mapa 1). Localizado a 74 kilómetros de Puebla y a 165 kilómetros de Ciudad de México (CDMX), viajando por automóvil desde la ciudad de Tlaxcala hay que seguir la carretera 119, y si se transita desde Apizaco hay que tomar la 136 con destino a Puebla. De la capital poblana hay que seguir la autopista 150 y en Amozoc tomar la vía 129; inmediatamente después, por el camino rumbo a Ixtenco se llega a Huamantla (Colegio de Tlaxcala, 2013).

¹ De acuerdo con la UNESCO el patrimonio es el legado cultural que recibimos del pasado y vivimos en el presente, transmitido a las generaciones futuras. A partir de la Convención de 1972 para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, se estableció que ciertos lugares de la Tierra tienen un “valor universal excepcional” y pertenecen al común de la humanidad. Se suele considerar dentro del patrimonio cultural (PC) al conjunto de elementos creados por las sociedades; mientras el natural es aquel cuya existencia es independiente de la intervención humana. El PC puede ser material, como monumentos, obras de arte, construcciones tradicionales, evidencias arqueológicas; o inmaterial, entre la tradición, lengua, saber y prácticas tradicionales, expresiones artísticas o manifestaciones populares vivas, etc.

partir de la experiencia social. Como parte del trabajo de campo, se eligió la entrevista como el instrumento fundamental para la investigación. Es importante señalar que el estudio se desarrolló durante la contingencia sanitaria de COVID-19, en ese contexto, la limitación al trabajo con grupos extensos de personas fue inminente, sin embargo, la conversación directa con actores permitió el enriquecimiento del trabajo, pues, a través del diálogo nos acercamos a las formas en que vivió la gente del PM de Huamantla. Las conversaciones con Isaac Salazar, Erasmo Campos, Efrén Chacón, Sabino Hernández, Alejandro Lira, José Hernández, Rocío Pérez y María Laura Lira nos abrieron la posibilidad de adentrarnos a la subjetividad de sus vidas, experiencias, su presente e incluso sobre sus planes futuros.

El capítulo se construye a partir de tres secciones: la primera parte se propone manifestar la importancia de las fiestas en comunidades como Huamantla, se destaca cómo las manifestaciones culturales representan un espacio-momento cuando la gente fortalece su identidad comunitaria, aminora las presiones de la cotidianidad de la vida y disfruta un momento de plenitud. El segundo apartado explica la razón de ser del alfombrismo practicado en este PM, se plantea que las ofrendas a la Virgen de la Caridad son resultado de un esfuerzo colectivo motivado por la fe, es un acto que despliega nexos y compromisos colectivos. Finalmente, se aborda la manera en que al alfombrismo huamantleco se le va despojando de su valor que sirve de fundamento social, y va transitando a procesos de cosificación a partir de actividades como el turismo.

El sincretismo religioso en Huamantla: un acto de organización colectiva

Durante los años 80 surgió en América Latina la idea de recurrir al patrimonio como un instrumento de desarrollo local. Los organismos internacionales sugirieron a los países de la región diseñar políticas públicas enfocadas a valorizar sus recursos como una estrategia para salir del atraso; pues la lógica del ir y venir entre tradición y modernidad, entre identidad y proyecto, entre lo local y lo mundial permitiría a los territorios generar beneficios económicos que contribuyeran a mejorar su calidad de vida.

En el apartado siguiente se analizará la manera en que la fiesta patronal se va manifestando como un espacio donde la gente expresa sus creencias, reafirma su fe, construye sus identidades comunitarias y produce significados. En Huamantla el catolicismo se manifiesta como un eslabón fundamental de la vida comunitaria, los santos definen la identidad de la gente y la Iglesia católica es un espacio donde se profesa la fe y se construye comunidad.

Los conocimientos tradicionales de las comunidades “se significan en el conjunto de prácticas que integran los procesos de producción y reproducción materiales de la cultura, y en los sistemas de creencias de los cuales esa cultura logra su reproducción simbólica” (Toledo & Barrera-Bassols, 2008: 104). Las comunidades rurales en México están familiarizadas con los fenómenos naturales que anuncian el inicio y el fin de los procesos agrícolas, a modo de pedir o agradecer para la continuación del ciclo de la vida, situación que ha originado una serie de prácticas, rituales y ofrendas.

El conocimiento local se imprime en los procesos de interacción social, generando pedagogías propias, no siempre reconocidas desde lo institucional, pero actuantes en la vida comunitaria. En ese sentido, las sociedades agrarias han resguardado saberes a través de la práctica cotidiana, es decir, se siguen reproduciendo tradiciones que tienen correspondencia con los ciclos de la naturaleza. Para muchos pueblos sus espacios son territorios ancestrales, que expresan un modo particular de habitar en su mundo (Limón & Berrueta, 2007, citados en Díaz & Pérez, 2013: 467).

Las formas de vida de algunas comunidades rurales mexicanas se remontan a muchos años atrás, de hecho, siguen una tradición que se ha prolongado como una forma de resistirse a las transformaciones del país. En palabras de Villoro:

Son costumbres propias de sociedades fundadas en la necesidad del trabajo colectivo. Se trata, por lo general, de sociedades agrarias. El trabajo colectivo en el campo exige cooperación, igualdad entre todos, ayuda mutua. Se requiere para ello la posibilidad de un contacto personal entre todos los miembros de la población. La comunidad agraria está arraigada en un suelo, restringida a un territorio limitado, donde todos pueden participar cotidianamente en las mismas tareas (Villoro, 2013).

En algunos territorios rurales en México la idea de la comunalidad es el principio rector de la vida que surge y se desarrolla en medio de la discusión, la agitación y la movilización, no como una ideología de combate, más bien, como una ideología de identidad. La gente muestra que su especificidad es su ser comunal con raíces históricas y culturales propias, por eso, se busca orientar la vida de los pueblos a partir de la colectividad.

Siguiendo con esta idea, Martínez precisa que:

[...] la tierra para la comunidad significa una expresión profunda de su visión del mundo. La tierra es la madre misma de la comunidad. El territorio es sagrado y además el espacio para la reproducción de la diferencia. Para los pueblos, la tierra es su razón de ser, es de todos y para las generaciones futuras (2013: 48).

Eduardo Andrés Sandoval-Forero habla del sentipensar con la tierra y señala que:

[...] la naturaleza es considerada un ser vivo, el centro de sus vidas, de su alimentación, su pasado, presente y futuro, territorio de construcción de su cosmogonía, cultura e idioma, espacio de espiritualidad, lugar de sus antepasados y sus centros sagrados, así como los conocimientos y saberes indígenas tradicionales, es el cuestionamiento más profundo al pensamiento racionalista hegemónico y colonizador que tiene que ser reemplazado por la ecología de saberes, por el diálogo horizontal de todos los conocimientos, es decir, por una interculturalidad simétrica en todas sus dimensiones que reconozca y acepte a actores sociales y sus conocimientos con sus diferencias culturales. En lo político, es una muestra de las grietas al desarrollo capitalista que desde abajo se construye y autogestiona desde y con las comunidades en sus tejidos territoriales, fisurando las estructuras modernas/coloniales a partir de prácticas socioculturales propias de las cosmovisiones indígenas, afros y campesinas (2021: 160).

Floriberto Díaz Gómez (2001) en su texto “Comunidad y comunalidad” precisa que los seres humanos entramos en relación con la tierra de dos formas: a través del trabajo, en cuanto al territorio, y a partir de los ritos y ceremonias. Esta relación no se establece de una manera separada, se da en un solo momento y espacio. “A través de los ritos, las comunidades toman posesión simbólica y material de sus espacios” (Broda, 2001: 67). El culto tiene una función: “lleen el paisaje de vida y definen los límites de los espacios culturales y comunitarios; constituyen el paisaje ritual y determinan el calendario de fiestas” (2001: 322). En los ritos se sustenta la identidad de las comunidades y el vínculo con su entorno.

Para la comunalidad la identidad cultural es un elemento central, pues, se construye a partir de una historia compartida y transgeneracional, con un idioma común, costumbres, celebraciones, fiestas religiosas y civiles, cosmovisión, música, gastronomía, etc., los cuales visten y le dan sentido al territorio habitado (Martínez, 2010).

Asimismo, Rendón (2003) precisa que en la comunalidad coexisten elementos fundamentales como el territorio, el trabajo, el poder y la fiesta comunal. Adicionalmente, elementos como: un sistema normativo y propio; la lengua como elemento de identidad; la educación para una formación integral; la religiosidad como la forma autóctona de entender su relación con Dios, así como la cosmovisión o conjunto

de experiencias, conocimientos y creencias que dan sustento en la explicación y justificación a todos los aspectos de la vida comunal.

Dentro de la identidad cultural en las comunidades, el rito ha representado el medio por el cual se expresa la riqueza espiritual de los territorios, la manera que tiene la gente para entrar en contacto con el mundo sagrado y con aquello considerado sobrenatural, en búsqueda de ganar la voluntad de los dioses en beneficio de los seres humanos. Esto es, las personas piden una buena época de lluvias por medio de fiestas, para obtener cosechas abundantes o para agradecer los frutos.

Al respecto, Benjamín Maldonado comenta:

[...] las fiestas juegan un papel trascendental en las comunidades, representan momentos en que se vive la expresión de la música, la danza, el vestido, la gastronomía, la lengua y la comunalidad. Estos momentos duran varios días y son frecuentes, debemos considerar que las fiestas patronales y familiares que se organizan anualmente no son las únicas en las que participa la gente, pues las personas asisten a fiestas de las comunidades vecinas. La relación festiva intercomunitaria y el intercambio comercial constituyen la base de la construcción social de las regiones interétnicas (2016).

Los rituales y fiestas en las comunidades representan un espacio que reúne a la gente que comparte valores y símbolos; fortalece la afectividad, la identidad, la reciprocidad y aminoran algunas de las presiones que tienen, se olvida la cotidianidad y se disfruta de la organización y de los eventos. La fiesta tiene como fin fortalecer los lazos sociales y refrendar la identidad comunal; contribuye a la cohesión y tiene como punto de referencia los ciclos agrícolas (Regino, 1998: 419).

Para las comunidades, la fiesta representa ese tiempo extraordinario del que habla Bolívar Echeverría:

[...] es el tiempo del momento de la plenitud, es el tiempo en el que la identidad o la existencia misma de una comunidad entra absolutamente en cuestión; es el tiempo de la realización paradisíaca, en el que las metas y los ideales de la comunidad pueden cumplirse. Este tiempo extraordinario, en el que el ser o no ser de la comunidad se pone realmente en cuestión, se contrapone al otro tiempo, al de la vida cotidiana, dominada por la práctica rutinaria. Es decir, por un estar en el mundo que toma por natural la existencia de la comunidad y su identidad, que está protegido de todo exceso, sea este catastrófico o paradisíaco [...] el tiempo extraordinario es aquel en el que el código general de lo humano y la subcodificación específica de una identidad cultural, que dan sentido y permiten el funcionamiento efectivo de una sociedad, están siendo refundados en la práctica, que están tratados en ella como si estuvieran en trance de reconstituirse (2019: 4).

En América Latina el sincretismo religioso ha hecho de las fiestas patronales un acontecimiento persistente en la vida de las localidades, es engrane de los rituales, los santos, las necesidades materiales de la gente, las relaciones sociales, las prácticas políticas, los distanciamientos de las instancias hegemónicas o las luchas por el poder dentro de las facciones del propio pueblo. Para la gente la fiesta representa un elemento central en su forma de organización; en palabras de Guerrero (2013) es:

[...] la forma cumbre de la socialidad, donde mejor se crean, consolidan, reparan o rompen las relaciones entre familiares y vecindad. La fiesta es un remolino, la emergencia de la raíz misma en la dimensión de las formas, el símbolo de lo comunal encarnado en el ejercicio más puro y desenfrenado (2013: 47).

La participación de la gente en las fiestas se manifiesta en el trabajo colectivo para su organización; en la elaboración de artesanías, alimentos, renta y servicios para visitantes. Los dueños de locales colaboran eco-

nómicamente para sufragar los gastos, también organizan los eventos y espectáculos de las celebraciones. La fiesta patronal es una forma de existencia social que responde a ciertas necesidades, a su vez, se convierte en un espacio de encuentro comunitario, de fraternidad y de solidaridad, es un momento en el que el mito se hace conciencia y aparece como tradición con capacidad legitimadora de lo social (Martínez, 2004: 352).

Cuando la fiesta llega, necesitan preparar todo: las compras para la familia, la adecuación del templo, la movilización del pueblo (la organización, la recaudación de la cooperación vecinal, los adornos, los espectáculos, la limpieza, entre otros). Hay que ponerse en marcha para pasar a un tiempo diferente. Al respecto, González refiere:

[...] la fiesta patronal suele durar entre cuatro y nueve días (novenario). Es un espacio para la integración de la fe, la unión, el trabajo y la solidaridad; es un elemento central para la organización social, un factor de vitalidad local, una forma de reproducir el sentido comunitario y un componente de la identidad y el arraigo cultural. Representa un mecanismo de resistencia por medio del cual se da continuidad a las tradiciones, y a las formas de vincularse con la naturaleza y la memoria histórica (2006: 4).

En Huamantla la ritualidad es un acompañante histórico. Las formas de organización, la cosmovisión, la lengua, las tradiciones, las fiestas, la gastronomía, conservan expresiones culturales en la que se manifiestan la identidad de la gente. En este territorio tlaxcalteca las manifestaciones de fe se despliegan principalmente en honor a la Virgen de la Asunción, nombrada como Virgen de la Caridad, tiene su festividad el 15 de agosto, de acuerdo con la fe cristiana y desde la iglesia católica. La relación entre la imagen y feligreses es muy cercana, en palabras de Erasmo Campos:

Desde el sentir de nuestra comunidad, la Virgen Morenita es parte de nosotros, tanto por la devoción que tenemos como por la relación que tiene con el pueblo. Podría decirse que la Virgen de la Caridad es la vida misma de Huamantla, el sustento de la gente; hace que el pueblo vaya floreciendo día a día. Para nosotros como católicos la virgencita nos da apoyo; en lo económico es la que nos da todo, sin ella este lugar no avanzaría (2018).

En las festividades ofrecidas a la Virgen de la Caridad se activa la producción y el consumo; es una oportunidad para la reactivación del mercado local y un ritual para la población de Huamantla. No sólo se trata de una creencia religiosa llevada a un festejo, sino de la producción de cultura e identidad de un pueblo (Salazar, 2002).

La fiesta patronal en Huamantla es un espacio y un tiempo lleno de significados, de hecho, es la alteración de la cotidianidad. El maestro alfombrista Alejandro Lira (Entrevista, 2022) relata que la gente con meses de anticipación se prepara para el festejo religioso. Para Martínez Montoya (2014: 357) orden y desorden se dan la mano para recrear la continuidad de la vida; la estructura de la vida social aparece; la misa, las procesiones, los desfiles, las danzas, la gastronomía y la música muestran la instauración de un momento de fiesta.

Las comisiones encargadas de organizar la feria en Huamantla comienzan a trabajar durante los meses de abril o mayo, al mismo tiempo que se movilizan productores de las dalias con las que se elaborarán las alfombras y tapetes, un grupo de bordadoras empiezan con el diseño y confección de la vestimenta de la Virgen. Las bandas musicales ensayan la música con la que rendirán tributo a la imagen religiosa; la gente de los barrios y comunidades que elaborarán tapetes el día de la procesión comienzan con los preparativos. Las comunidades que presentarán alfombras en el atrio de la basílica inician con la organización, así como las personas que adornarán el nicho de la Virgen, las que engalanarán el interior de la iglesia y el atrio de la

misma comienzan a movilizarse, la gente que obsequiará comida el primer día de la feria patronal prepara sus actividades. Además, se planean y organizan los eventos no religiosos como las corridas de toros, la Huamantlada, los desfiles, y una gran cantidad de espectáculos y actividades culturales (Lira, 2022: Entrevista).

Después de varios meses de organización y trabajo comunitario, la fiesta comienza a las once de la mañana del 31 de julio en la basílica de la Virgen de la Caridad. Las autoridades civiles y religiosas, así como la gente católica del municipio, se reúnen para celebrar una misa en la que se pide la intervención divina para que las festividades se desarrollen de buena manera. Después de la celebración eucarística, Huamantla le anuncia al mundo que están de fiesta por medio de la salva de cohetes y el repique de campanas por una hora, la ciudad se paraliza porque la visita al templo es una tradición (Hernández, 2022: Entrevista).

Fuera de la iglesia, los feligreses con un mariachi entonan las mañanitas, con cientos de globos de cantolla como muestra de fe, en amor y agradecimiento a la Virgen. Durante el primer día de fiesta participan las familias que reparten enchiladas, las comisiones que adornan el templo, las personas encargadas del arreglo del atrio y del portón, la gente que adorna el nicho de la Virgen y las encargadas de la alfombra en el museo de la Virgen (Hernández, 2018: Entrevista).

Desde las distintas plazuelas de la ciudad, a las nueve de la noche del 31 de julio, coros, mariachis y rondallas peregrinan hacia la basílica; al llegar cada agrupación participa con dos melodías en honor a la Virgen. A la medianoche los grupos musicales se unen en una sola voz para cantar las mañanitas. Durante las noches del mes de agosto, en el atrio de la iglesia, un grupo musical ameniza durante dos horas una serenata a la Virgen, comienzan con las mañanitas y después entonan las cumbias de moda. El ambiente es tan festivo que hay gente que baila en el lugar (Hernández, 2018: Entrevista). En palabras de Guerrero Osorio, la fiesta huamantleca:

[...] puede verse como encuentros localizados de personas, grupos, edades y géneros, son como nudos generadores en los procesos de identificación y diferenciación de la convivencia cotidiana, nacidos del respeto y de los imperativos de la subsistencia, donde se celebra la experiencia compartida y la vida misma, como principio y fin de nuestro paso por la tierra (2013: 48).

En Huamantla las prácticas rituales fundamentan las actividades que se realizan durante la feria patronal, precisan modos de organización e intercambio material y simbólico que trascienden lo doméstico para dar sentido a la vida comunitaria. Las ofrendas expresadas en los tapetes y las alfombras durante las festividades en honor a la Virgen de la Caridad ponen de manifiesto la cosmovisión y las representaciones propias de la comunidad.

El alfombrismo en Huamantla: una muestra de fe y de trabajo colectivo

En Mesoamérica, la flor ha sido un elemento que ha acompañado a la sociedad en diferentes ámbitos de la vida; en los rituales se utilizan como ofrendas para las deidades o como medios para protegerse de fuerzas negativas. Por su parte, Eliana Acosta (2015) ha identificado que en el ciclo ceremonial son fundamentales las flores, cada fiesta patronal cuenta con este tipo de dedicatorias. El milagro de las flores sirve para mostrar el amor, dan vida a la gente en los momentos de alegría y la acompañan en torno a su tumba (Aquino, 2007: 35).

En el apartado siguiente se examinará cómo las ofrendas florales en Huamantla son manifestaciones de la cosmovisión y la organización social; representan el medio por el cual la gente se comunica con sus divinidades, es la manera que las personas encuentran para solicitar ayuda y agradecimiento (Acosta, 2015). En

comunidades mexicanas las ofrendas florales expresan la devoción a los santos patronos, son la manera de pedir bienestar de la comunidad y pagar las peticiones individuales.

Una de las prácticas que definen la magia huamantleca son las manifestaciones de fe que se despliegan en honor a la Virgen de la Caridad, durante el mes de agosto. Alejandro Lira (2023) explica las expresiones del arte popular, como el alfombrismo que es resultado de un sincretismo religioso:

Se tiene registro de que en la época prehispánica se realizaban caminos de flores y otros elementos naturales para ciertas celebraciones. Estas fueron transformándose por la mezcla de tradiciones, de gustos, de religiosidad, dando como resultado las alfombras y tapetes, tal y como las conocemos (Lira, 2023).

Gutierre Tibón (1956) señalaba que no existe acto de devoción religiosa más poético que el alfombrismo:

Se trata de pintar con flores un cuadro gigantesco, que la belleza de formas y colores una el encanto de los aromas; de crear una obra de arte completa, a sabiendas de que se marchitará en pocas horas. Las alfombras de flores son una forma de cantar las alabanzas al Señor. No importa que la obra es efímera, lo que vale es la pureza de espíritu con que se realizó (Tibón, 1956).

El origen del alfombrismo en Huamantla se encuentra escondido en la historia de este territorio, establecer una cronología supone una gran dificultad. Una versión del origen de esta costumbre está ligada a una leyenda de mediados del siglo pasado. Don José Hernández cuenta:

“una mujer del pueblo en agradecimiento a un favor obtenido, hizo la promesa de llevarle a la Virgen cada año en su día una ofrenda de flores, devota, cumplió llevando flores silvestres año con año durante el quinquenario en agosto durante el resto de su vida. Los arreglos más hermosos los colocaba en el altar y las demás flores las deshojaba y las esparcía en el piso, frente al templo. Con el tiempo empezó a matizar los colores de las flores deshojadas hasta formar un tapete. La constancia y entusiasmo de la mujer empezó a llamar la atención de la gente, la tradición se arraigó, y un gran número de personas se han venido incorporando en esta labor” (Hernández, 2022: Entrevista).

Don José Hernández (2022) relata que la ubicación geográfica de Huamantla hace de la ciudad un lugar poco probable para una inundación; sin embargo, cuenta que el origen de la procesión de la Virgen de la Caridad se remonta a una gran tromba ocurrida el 15 de diciembre de 1888:

“llovió tanto durante dos días que casi todo Huamantla se inundó; ante la catástrofe inminente, la gente no pudo salir de sus casas. Cerca del Santuario de la Caridad había una pulquería donde se resguardaron los clientes; el dueño de la taberna invitó a esas personas ir a la iglesia y pedirle al capellán que bajara la Virgen, cuando la sacaron a la puerta del santuario la lluvia cesó. Dicen que cuando vieron la imagen religiosa tenía los pies llenos de lodo. A partir de este milagro, el pueblo acrecentó su fe y desde entonces se organiza una procesión y se embellece la ciudad con los tapetes de aserrín” (Hernández, 2022: Entrevista).

La celebración de la fiesta huamantleca tiene su momento cúlpe durante los días 14 y 15 de agosto, el motivo: honrar a la Virgen. El eje central de la feria patronal es la procesión religiosa, en la noche del 14 de agosto la imagen transita en procesión por calles de la ciudad en un carro alegórico. Durante el recorrido los feligreses la homenajean con rezos, plegarias y ovaciones; las calles se embellecen con tapetes de aserrín; se adornan las banquetas y las fachadas de las casas tienen luces, flores y altares.

Para la gente la procesión representa una visita de la Virgen a sus hogares, motivo suficiente para desbordar su imaginación y generosidad. Erasmo Campos, maestro alfombrista, se refiere a este acto como:

“La noche del 14 de agosto es la festividad de mayor orgullo e identidad para nosotros los huamantlecos [...] desde las primeras horas la ciudad se transforma y se llena de gente; la magia y creatividad se adueñan de Huamantla. [...] los tapeteros recrean imágenes espectaculares; las calles se tapizan con aserrín de muchos colores y se adornan con cortinas, faroles, festones, tiras de papel picado, altares y miles de flores”.

[...] “en la madrugada del 15 de agosto, al finalizar la misa, inicia la procesión de la Virgen; es espectacular, pues se conjugan los fuegos artificiales, la valla de niñas vestidas que resguardan a la virgen, los tapetes multicolores y la gente acercándose al paso del carro alegórico. Las personas esperan durante horas para admirar a nuestra Virgen, la emoción es indescriptible” (Campos, 2018: Entrevista).

El alfombrismo nació por la necesidad de ofrendar. La vecindad se encarga de organizar la confección de los tapetes y de elaborar o comprar los adornos que se colocan en el paso de la procesión. Los tapetes fueron resultado de un esfuerzo colectivo, es trabajo motivado por la fe, es un acto de reciprocidad que va generando nexos y compromisos, enlaza a las personas con los otros, generan poderosos circuitos de respeto y gratitud, es una manera de convertir los vínculos personales y colectivos en remolinos generativos de comunidad (Guerrero, 2013: 49).

Rocío Pérez (2022), pedagoga de profesión y directora artística de la compañía de títeres “Machincuepa”, hace referencia que fue en 1943 cuando se elaboraron de manera formal los primeros tapetes de aserrín y arena. Aquino (2007) puntualiza al respecto:

De acuerdo con testimonios gráficos, los primeros tapetes se confeccionaron ante la necesidad imperiosa de hacer de la procesión un evento más lúcido para la Santa Patrona huamantleca. Los primeros tapetes se elaboraron con arena blanca, formados por líneas de metro y medio de ancho, tendidas a pulso y enmarcadas por macetas que la gente colocaba en línea afuera de sus casas (2007: 67).

Pérez (2022) relata que su familia siempre ha participado en esta tradición, y para colaborar en la reorganización de la comisión de su calle ha representado un reencuentro con la otredad, una oportunidad de reconocimiento de la gente con la que comparte su cotidianidad. La exdirectora de turismo municipal, Rocío Pérez, precisa que en Huamantla cada cuadra por la que pasa la procesión, los vecinos organizan y preparan un tapete; para eso es necesaria la cooperación económica, la división y coordinación de trabajos, y de un arduo proceso de comunicación; un elemento fundamental para la preservación de esta tradición es la confianza, se requiere de gente honrada, quienes hagan la gestión de los recursos de forma transparente (Entrevista).

Durante la noche del 13 de agosto la gente prepara los materiales que han sido comprados o elaborados a lo largo de las últimas semanas; en la mañana siguiente se limpia la calle y cuando comienza a aparecer la noche, la vecindad convierte las calles en obras de arte hechas de aserrín y flores naturales. Los tapetes no tienen tema religioso, sus formas y detalles son infinitos y se inclinan hacia estilos artísticos (ver imagen 1).

Los tapetes son una muestra de inspiración, belleza y talento, tornan las calles en un espectáculo mágico-místico de luz y color (Aquino, 2007: 78). La gente se organiza y participa con un maestro tapetero; primero depositan por toda la calle una capa de aserrín pintado, posteriormente con los moldes se dibujan las grecas, flores o pequeños diseños al centro del tapete; en los costados se coloca aserrín con un color diferente y con otros bosquejos, al final se lanza un poco de diamantina para resaltar la obra. Al costado del tapete hay flores, rosarios de unicel, ornamentos naturales, tela blanca y azul adornando las calles (Chacón, 2022).

Imagen 1. Tapete elaborado en Huamantla, Tlaxcala



Fuente: Fotografía tomada por el autor, 2018

Efrén Chacón (2022) es considerado maestro alfombrista, fusiona diferentes materiales y técnicas para la elaboración de tapetes y alfombras florales. Este personaje del alfombrismo huamantleco explica su trabajo:

“cernir el aserrín para retirarle la viruta con el fin de que quede uniforme, posteriormente se procede a pintarlo y envasarlo en costales para dejarlo reposar. [...] las plantillas decorativas se realizan en cartón de uso industrial; para eso se dibuja la figura, se recorta, se impermeabiliza y se refuerza con alambre, por último, se enmarca con tiras de madera. [...] en la superficie donde se realizará el tapete, primero se trazan las líneas que corresponden al centro y las cenefas, luego se tiende una base de arena blanca o aserrín y encima se colocan los moldes para hacer las figuras” (Entrevista).

Erasmus Campos González (2018: Entrevista), presidente de la comunidad de San Lucas y distinguido alfombrista, puntualiza que en las banquetas de las calles la gente abre sus casas a visitantes para vender antojitos: quesadillas, esquites, elotes, tacos, tamales y pan; tienen atoles, refrescos, café, agua simple o de sabores y cervezas. También rentan los servicios de baños (inodoro o regaderas) u hospedajes improvisados. La gente que visita Huamantla vive en las calles de la ciudad, así mismo, los huamantlecos se apropian de los espacios comunes conviviendo con sus familias, amistades o vecindad.

Por su parte, Alejandro Lira (2022: Entrevista) precisa la manera que se organizan los tapetes, narrando que han cambiado en los últimos años, por varios factores: la migración, algunas personas cambian de religión y no participan, ni las nuevas generaciones se interesan para conservar las tradiciones, pues, al salir del municipio son atrapados por los encantos de la inmediatez y el consumo; el incremento de los comercios en el centro de la ciudad fractura la organización, los conflictos vecinales provocan división; la situación económica imposibilita que familias cooperen económicamente, aunque algunas colaboran con su trabajo; también, hay gente que ayuda económicamente, pero no participa en la organización ni en la elaboración.

Los problemas socioeconómicos en Tlaxcala han significado un deterioro de los niveles de vida y es causa de expulsión migratoria. Ante la falta de fuentes de trabajo y de los empleos mal remunerados en la región, [...] la gente se va de Huamantla en búsqueda de alternativas. En muchas de las calles donde pasa la procesión hay casas habitadas por mujeres con infantes o con gente de la tercera edad, esto ha llevado a reorganizar la actividad del 14 de agosto en su calle:

“la cooperación económica se hace en función de las posibilidades familiares; se promueve el trabajo colectivo bajo los principios de integración, diversidad y respeto; se piden favores para la elaboración del tapete; en los últimos años personas de varias calles han tenido que pagar a alguien para que cuelgue los adornos, ponga la luz, haga el tapete, cargue los costales, vaya por las flores” [...]; en muchas calles la vecindad sigue participando en la elaboración de los tapetes; pero en otras, prefieren pagar a alguien para que lo elabore y adorne la calle” (Pérez, 2022: Entrevista).

Otra situación que ha dificultado la organización de los tapetes ha sido el proceso de gentrificación que intenta ganar “espacios atractivos para el turismo y la inversión extranjera” (Casgrain & Janoschka, 2013: 21). En el centro huamantleco se detecta que la renovación física de los edificios y la inversión del sector empresarial está convirtiendo este espacio en un gran mercado privado y sin vida.

“Gran número de locales ubicados alrededor del parque Juárez son utilizados para alguna actividad económica; en algunas de las principales calles se encuentran establecimientos como bancos o tiendas de conveniencia como el Oxxo o Rodríguez, sin ningún interés en la vida comunitaria de la ciudad, las personas dueñas de estos negocios no se involucran ni colaboran en las tradiciones del PM. En otras calles del centro, los comercios son de personas oriundas de Huamantla; en estos casos, los empresarios cooperan económicamente, pero no se involucran en la organización” (Pérez, 2022: Entrevista).

Rocío Pérez (2022: Entrevista) explica que algunas personas que tienen sus casas en calles como la Juárez se han visto en la necesidad de buscar alternativas para adorar: solicitan ayuda al municipio, recurren a familiares migrantes o piden prestados los materiales necesarios para los tapetes. Las mujeres son principalmente quienes se encargan de adorar para la procesión y motivan a las nuevas generaciones para que participen; son ellas quienes van produciendo colectividad en sus espacios de vida. Detrás de un tapete se encuentra la participación vecinal, de gente que establece encuentros de acuerdo con las reglas intra e inter-generacionales de una comunidad específica, en una época dada (Guerrero, 2013: 47).

Como se ha dicho, la gran fe de los huamantlecos motiva a elaborar delicadas alfombras florales en ofrenda a la Virgen de la Caridad durante el mes de agosto, esa muestra artístico-cultural está ligada a la oración, la veneración, la plegaria, y es una suma de los valores de la gente. La expresión artística es ostentada en la representación popular de una fe colectiva hacia los milagros de la Virgen. Para Alejandro Lira (2022: Entrevista) el alfombrismo es más que un espectáculo, es la representación de la comunidad. A través de las obras se manifiesta el poder de la colectividad y fe del pueblo.

Para la maestra María Laura Lira Carmona (2022) la alfombra es una muestra sublime en la que una comunidad trasciende su historia, su cultura y su fe; representa una oportunidad para que la gente se reúna y ponga a la disposición de un grupo su saber, su tiempo, su creatividad, su iniciativa, su solidaridad; es afrontar colectivamente el compromiso de los preparativos de la fiesta. Con su vocación de docente, Laura Lira (2022) comparte que a partir de 31 comisiones (mismo número de localidades del municipio) se organiza la secuencia y orden de las alfombras dedicadas a la Virgen. Representantes de las comisiones se

asignan por el grupo o por iniciativa propia, con una temporalidad específica o de forma indefinida, dicha comisión se responsabiliza de las tareas de organización con la comunidad; llama la atención que su estructura asemeja a las mayordomías religiosas.

Lira Carmona puntualiza que después de la pandemia hubo muchos cambios en la coordinación de la alfombra de su barrio; algunas personas encargadas de la organización perdieron la vida, otras no tenían la fuerza ni la voluntad para dirigir el proceso y declinaron su participación; ante esto, María Laura, su vecindad y familiares se dieron a la tarea de recuperar la comisión del barrio de San Lucas (encargados de preparar la alfombra del 3 de agosto en el atrio de la basílica de la Caridad); para ella y la gente con la que trabaja, vivir la experiencia es una oportunidad para reconocer a la gente con la que comparte su espacio; es una ocasión para contribuir en la regeneración del tejido social de su barrio. La vecindad correspondiente al barrio de San Lucas aprenden del reto en la organización de las comisiones, buscando la consolidación del liderazgo participativo, con enfoque en construir colectividad. En ese sentido, el alfombrismo fortalece y da continuidad al proceso en comunidad; desde la mirada de esta gente, las comisiones deben fungir como agentes que fomenten el respeto, el diálogo, la honestidad; el propósito es resguardar la identidad y el sentido de pertenencia. Se debe mantener la certeza de que existe la capacidad de transformar el espacio común, de socializar con la otredad, de integrarse en un proceso donde el trabajo solidario permeé en la cohesión social (Lira Carmona, 2022). El reto de la comunidad ha sido trabajar para dejar las diferencias sociales y culturales, frenar la corrupción de los gobernantes y apostar a favor de aquello que permita construir eso que llaman comunidad.

El maestro Efrén Chacón (2022: Entrevista) comparte que la confección de las alfombras tarda más o menos ocho horas, regularmente toda la noche; con vida de no más de un día; "estos cuadros maravillosos son obras de arte fugaz, [...] las alfombras que se tienden en los atrios llevan meses de preparación en el diseño y en la obtención de los materiales para su elaboración". Cada alfombra tiene su comité en el que participan cerca de 90 personas, la gente es la responsable de cubrir el costo, de aproximadamente 30 mil pesos mexicanos.

Erasmus Campos (2022: Entrevista) señala que el trabajo para elaborar una alfombra es arduo, es una cadena de aportación colectiva. Por un lado, los preparativos comienzan desde las seis de la tarde, cuando llegan las camionetas con miles de flores; primero se limpia el lugar, se colocan en el techo los adornos y se prepara la tierra; se puntean los espacios de acuerdo con el diseño, en el centro se marca un espacio para el retrato religioso. El voluntariado corta la flor, le quita el tallo y la coloca —según el diseño— en una cama de musgo. Por otro lado, se le asigna el diseño de la obra a un artista de la comunidad, reconocido como maestro alfombrista; esta persona es la encargada del centro de la alfombra, de rodillas deposita cada material buscando copiar a la perfección la efigie religiosa seleccionada. Comenta que en el centro de la alfombra se traza una imagen religiosa de casi 9 m² que suele estar relacionada con alguna advocación a la Virgen María, el Señor del Convento, algún santo/a o inclusive algunos pasajes bíblicos. La obra es hecha de arenas finas, aserrín, semillas naturales u objetos como olote pintado, fruta, verdura, hojas de tamal y hasta vidrio cortado. Alrededor de la imagen se realizan marcos florales hechos de dalias, principalmente. Terminada la ofrenda, el sonido de tres cohetes anuncia el final de su elaboración (ver imagen 2).

El alfombrista Sabino Hernández (2022: Entrevista) señala que en las alfombras y tapetes se diseña un proceso artístico; la confección requiere de elementos como flores naturales, arena blanca,² aserrín,³ tierras naturales, polvos minerales; con los años se han incorporado semillas, marmolina, frutas frescas, metales, vidrios y otros elementos, como bronce, cobre, aluminio, zinc, monedas, engranes, abrazaderas, cadenas, resortes y bujías. Entre los utensilios básicos para confeccionar se manejan los harneros, cernidores, el gis, las coladeras metálicas, lazos, hilos, reglas de madera y lápices.

2 Proveniente de bancos de extracción cercanos a Huamantla.

3 Se compra de diferentes aserraderos de la región.

Imagen 2. Alfombras elaboradas en Huamantla, Tlaxcala



Fuente: El Sol de Tlaxcala, 2018

Isaac Salazar nos comenta que un alfombrista o tapetero debe poseer conocimientos básicos de dibujo, pintura, jardinería y arte floral. Los alfombristas inician como ayudantes limpiando y colocando las flores; luego se les confía el teñido de aserrín, la combinación de colores, la preparación de la superficie, la elaboración de bosquejos y plantillas, y finalmente se les confiere la responsabilidad de hacer las imágenes utilizando pintura y polvos finos. (Salazar, 2022: Entrevista).

Erasmus Campos (2022) precisa que el alfombrismo constituye una manifestación artística y ajena a inventarios de museos, su memoria se salva en forma de soporte fotográfico, se trata de un arte efímero que encuentra su razón de ser como ofrenda de espiritualidad. El alfombrismo en Huamantla está sustentado en la comunidad y representa equilibrio, integración e interconexión; la misma actividad ha generado sustento económico a una diversidad de actores, además, tiene relación con el turismo.

En Huamantla hay gente convencida que el resguardo del alfombrismo contribuye al diálogo entre actores y entre saber, que promueve el respeto y el cuidado hacia otros modos de vida, representa una manifestación que contiene la identidad y la cotidianidad de la gente; en este PM hay personajes que reconocen la valoración cultural como un aprendizaje; como un resultado de experiencias y saberes locales; visibilizan la organización y la participación comunitaria como un antídoto contra la cosificación de la cultura.

La celebración de la fiesta patronal les ha otorgado a los pueblos un espacio para que la otredad pueda reconocer y valorar su cultura, además, las ferias regionales han sido utilizadas para consolidar la actividad turística en esas regiones. Señala Parker (1993) que el turismo en su proceso de expansión y diversificación ha secularizado las peregrinaciones y los viajes religiosos, con la finalidad que respondan a las exigencias y expectativas del consumo actual.

El alfombrismo huamantleco: una tradición acechada por el mercado

El territorio huamantleco resignificó las relaciones establecidas con el patrimonio natural y cultural; se ha transformado la cotidianidad de los espacios, las formas de organización, las relaciones y la vida de la gente, con el propósito de ir construyendo aquello que llaman progreso, modernidad y desarrollo.

El gobierno huamantleco ha insertado su patrimonio cultural a la lógica del turismo por medio del nombramiento de PM, como posibilidad de crear oportunidades. En consecuencia, tiene acceso a recursos públicos, los cuales son utilizados en la modificación de sus fachadas urbanas, y da cabida a comercios, bienes-raíces, hoteles y restaurantes que satisfacen la demanda turística. Vale la pena decir que la tradición del alfombrismo en Huamantla ha logrado atraer la atención de propios y extraños, desde hace varios años las alfombras y tapetes se fomentan como atracciones para quienes visitan el PM durante agosto. Ante tal situación, se recupera lo siguiente:

- Las alfombras se promocionaron en la década de los sesenta por medio de un concurso organizado por la radiodifusora local.
- En 1964, los integrantes del comité de la feria consiguieron que la elaboración de las alfombras fuera televisada por primera vez.
- La difusión del alfombrismo ha tenido presencia en diarios y revistas de circulación nacional e internacional.
- La costumbre de hacer alfombras y tapetes se ha extendido a varias celebraciones religiosas locales. Los alfombristas son contratados en fiestas patronales y eventos no religiosos, en diferentes localidades del país.

El incremento de peregrinos que con devoción llegan a Huamantla ha provocado que el espacio turístico se vaya moldeando conforme al calendario religioso. Espacios como la basílica de la Caridad se convierten en el punto de localización turística. En otras palabras, a través del alfombrismo se atrae la visita de feligreses y turistas.

La feligresía que llega a Huamantla reanima su fe, su visión del mundo, su certidumbre de existir. Turistas que llegan a este PM son movidos por la curiosidad. En este tipo de lugares todos se mezclan. Feligreses asimilan a turistas como una multitud que comparten un lugar significativo, y turistas aprecian la presencia de feligreses como una señal suplementaria de autenticidad. Todos entran en el siglo XXI con sus trajes domingueros garantes de la continuidad de un espectáculo (Augé, 1998: 16).

La subsunción de los territorios no solamente está representada desde la dimensión física, implica sometimiento de prácticas culturales. La subordinación de tradiciones, costumbres, gastronomía y creencias de la gente, van legitimando formas de ocupación y uso del espacio (Lindón, 2000). La cultura se ha convertido en una de las más rentables fuentes de generación de riqueza; estrategias como PROMAGICO van desplegando una fetichización; la mercancía llamada patrimonio cultural aparece cuando se le despoja a la cultura el valor que le sirve de fundamento social; se cristaliza cuando los elementos de una comunidad se cosifican, y aparece cuando la cotidianidad de la gente se simplifica en artículos de consumo. En los PM se trata de enaltecer las cualidades de la cultura, se destaca su singularidad, originalidad o autenticidad, con el fin de valorizarlos.

Desde hace varios años se está fomentando el alfombrismo como parte de la cultura turística huamantleca. Los aspectos que se buscan son la estética y la mercantilización, destacando:

- La “estetización de las mercancías” ha permitido el embellecimiento de los territorios para utilizarlos como medios para revitalizar la vida cotidiana, legitimar el consumismo y dar aceptación social a los imperativos del capitalismo. En el turismo los formatos masivos se han adornado con paisajes sociales únicos y diversos. Lo mismo sucedió con las infraestructuras, atractivos locales, artesanías y tradiciones autóctonas. Los formatos del turismo alternativo se volvieron más independientes, flexibles, a pequeña escala y diferenciados (Vargas del Río, 2015: 295).

- La “mercantilización de la estética” describe una transformación creciente de la cultura, en mercancías que son vendidas a públicos específicos. En el turismo se puede asociar una diversidad de espacios, bienes y servicios que han empezado a venderse como productos confeccionados a gusto del cliente. Imágenes convertidas en mercancías se han ido consolidando. Es más, en el turismo alternativo se mercantiliza lo intocado, lo auténtico y lo indígena (Vargas del Río, 2015: 295).

En la avanzada neoliberal el capital se va apropiando de los saberes, tradiciones y cosmovisiones de los territorios mexicanos, y los va refuncionalizando para sus propios fines. De ahí que, se están fabricando espacios ficticios, fuera de su tiempo, su lugar o su significado; la cultura se convierte en cosas o en prácticas sin contenido, se olvida lo que es, una expresión del sentir de la comunidad; un eslabón que da sentido de pertenencia y genera posibilidades de colectividad.

La promoción de los destinos que tienen declaratorias de patrimonio por la UNESCO es objeto de un gran interés; aunque el motivo principal de las inscripciones sea la salvaguarda de los sitios, ostentar el reconocimiento se ha convertido en un emblema que los planificadores, gestores y profesionales del turismo buscan, pues, necesitan una marca de éxito para la planeación turística.

El proceso de patrimonialización está cargado hacia la mercantilización que tiende a manifestarse localmente, pero, representa una manera de integrar los territorios a la tendencia mundial de la terciarización de la economía; con etiqueta de patrimonio cultural como atractivo turístico, y con eso se concretan procesos de banalización, folclorización y mercantilización a partir de los imaginarios del turismo.

Lo que se llama patrimonio se va construyendo con la gestión de una diversidad de actores, el proceso se mantiene en constante movimiento y se va articulando de acuerdo con los significados, los intereses, los posicionamientos y las valoraciones que surgen de la práctica viva de la cultura.

El proceso de estetización y mercantilización del alfombrismo huamantleco ha tenido sus momentos. La valorización de esta práctica cultural se ha manifestado en las siguientes acciones:

- a) El 25 de agosto de 1968, Alfonso Neri Castaneira, director en turno del periódico de *El Sol de Tlaxcala*, publicó el encabezado “La noche que nadie duerme”, en alusión a la festividad maravillosa de la Virgen de la Caridad; a partir de esa fecha la procesión adquirió ese nombre con el propósito de atraer cada vez más visitantes y mayor derrama económica a la feria patronal.
- b) El 14 de agosto de 2007, la ciudad de Huamantla adquirió la denominación de Pueblo Mágico por la trascendencia de su festividad religiosa y de manera particular por “la noche que nadie duerme”.
- c) El Pleno de la LX Legislatura local en 2013 declaró a las alfombras y tapetes elaborados en el Pueblo Mágico de Huamantla como Patrimonio Cultural Inmaterial de Tlaxcala.
- d) El 14 de agosto de 2022, en Huamantla, Tlaxcala, se diseñó la alfombra más larga del mundo, por lo que se rompió el Récord Guinness de Arte Efímero.
- e) En agosto de 2022, el Gobierno del estado de Tlaxcala junto con el gobierno municipal de Huamantla iniciaron las acciones correspondientes para que el alfombrismo sea declarado Patrimonio Mundial por la UNESCO.

Los actores huamantlecos que apuestan por la valorización de las tradiciones resaltan en sus discursos la importancia del desarrollo y crecimiento económico. Dice Vargas Llosa (2016), esta gente apuesta por:

[...] la adquisición obsesiva de productos manufacturados, que mantengan viva y creciente la fabricación de mercancías, produce el fenómeno de la cosificación de la persona, entregado al consumo sistemático de objetos, muchas veces inútiles y superfluos, las modas y la publicidad van imponiendo, vaciando su vida interior de in-

quietudes sociales y espirituales o simplemente humanas, aislándolo y destruyendo su conciencia de la otredad, de su clase y de sí mismo, a resultas de lo cual, por ejemplo, el proletario «desproletarizado» por la alienación deja de ser peligro para la clase dominante (2016: 24).

Al respecto, Campus (2011) comenta que en esta lógica:

El sector empresarial se preocupa por el clima emotivo que modela las actitudes de la mano de obra; los políticos se decantan con facilidad hacia la modernidad; los padres dan rienda suelta a los deseos de sus descendientes y en la escuela desaparecen las reglas porque la represión es traumática; la publicidad comercial vende experiencias, sensaciones fuertes o directamente, emociones. Hay que sentir en lugar de aprender a pensar. Los deseos se convierten en objeto de culto (2011: 19-20).

"La valorización del territorio tiende a reorganizar no sólo la acción de los gobernantes, sino también la conducta de los gobernados; [...] es la razón del capitalismo contemporáneo" (Laval *et al.*, 2015: 15). La gente partidaria de la valorización de la cultura en Huamantla son los sectores gubernamentales y empresariales, en este sentido, el presidente municipal en su plan de Desarrollo Municipal (2021) estableció el objetivo estratégico en materia turística:

[...] capitalizar los recursos y esfuerzos en la promoción y desarrollo del sector turístico y comercial del municipio, desarrollando la capacidad turística mediante acciones de planeación. Impulsó a la oferta, apoyó a la capacitación, operación de servicios turísticos y a la promoción. Articulando la participación de las distintas instancias privadas y de Gobierno, que promueva el comercio y el sector turístico, siendo un factor de impulso en el desarrollo del municipio, así como otro medio para propiciar la inversión y generación de empleos.

Juan Salvador Santos Cedillo, presidente municipal, en su mensaje a un año de gobierno (3 de septiembre de 2022), resaltó que el propósito de su cabildo fue transformar el municipio con acciones; destacó que en materia de turismo:

[...] "ha participado en tianguis turísticos para promover las costumbres y tradiciones municipales; se busca posicionar a Huamantla como el centro turístico más importante del estado, por ello ha impulsado acciones que benefician no solo a la gente local, también se intenta poner el nombre de Huamantla a niveles internacionales con su arte efímero, con el tapete más largo del mundo y su Récord Guinness" (Muñetón, 2022).

El sector empresarial utiliza el patrimonio cultural como una mercancía que se va concretando a partir de varios mecanismos. El alfombrismo en Huamantla se va convirtiendo en la carta jugada por inversionistas, quienes en alianza con el gobierno municipal y los medios de comunicación intervienen y sumergen la cultura en procesos de mercantilización. El acto comunitario de fe religiosa se convierte en un espectáculo teatral, la esencia del ritual se va diluyendo entre visitantes, artistas y selfis. Al respecto, Patricia Arias señala:

[...] la fiesta patronal ha persistido en la historia de las comunidades, ha sido un dispositivo flexible capaz de incorporar intereses y sentidos múltiples y cambiantes a través del tiempo y el espacio; intereses que se han convertido en beneficios para las diferentes esferas que la conforman, como la iglesia, comerciantes, los gobiernos locales y las agencias de viaje. Así pues, la oferta de los bienes o servicios que un destino turístico como Huamantla ofrece a sus visitantes se divide por segmentos de mercado (2011: 57).

Los habitantes de Huamantla expresan que los espectáculos en la feria patronal son actividades promovidas desde los grupos de poder; lo fomentan actores que se involucran formalmente en el turismo como el funcionariado (no importando su afiliación política) o las empresas locales, quienes a menudo son los mismos. Mucho de lo que se diseña, planea y organiza para la fiesta huamantleca es realizado para el sector empresarial, así como los actores locales o regionales, con la finalidad que puedan generar una derrama económica, y para eso espectacularizan, llevando diferentes elementos representativos de la región al mercado.

Consideraciones finales

Los actores sociales en Huamantla consideran que su cultura se fundamenta en la diversidad y en la diferencia, por lo tanto, pugnan por la continuidad de las creencias, valores, tradiciones y costumbres locales. Para personas de este PM el proceso de salvaguardar la cultura es algo trascendental para su futuro, sin embargo, ese resguardo no debe tener como fin la patrimonialización, ni mercantilización, folclorización o espectacularización, más bien, debe ser un mecanismo que beneficie a la comunidad a través de la inversión productiva; tiene que abonar a la cohesión social fomentando la participación, la solidaridad, la inclusión, el respeto a la naturaleza, la reivindicación de los derechos humanos y la justicia social.

El reconocimiento y la salvaguarda del patrimonio depende exclusivamente de la comunidad, pues son los que practican sus tradiciones, costumbres, ritos, técnicas y conocimientos en los espacios de la vida diaria; no se necesita que alguien externo a la comunidad pueda declarar qué es el patrimonio, basta con que la comunidad lo reconozca para que adquiera esa categoría. Si las comunidades dependen de la definición y el contenido de patrimonio cultural de un tercero, inmediatamente se está cediendo el control sobre esas expresiones, que se reconocen como propias.

Sostenemos que en cuestiones del patrimonio cultural existe una complejidad. El ejemplo es Huamantla, curiosamente lo importante del resguardo de las alfombras no son las alfombras en sí mismas, ellas únicamente representan una materialidad efímera que se transforma en patrimonio cultural en la medida que es inherente a las tradiciones, conocimientos, saberes, formas de participación y organización de la comunidad que permiten producir esa representación.

Referencias

- Acosta, Eliana (2015). “El pueblo de la fiesta y en flor. Una mirada a la vida ritual de los nahuas de Pahuatlán, Puebla, en Beatriz Albores” (coord.). *Mesoamérica*. México: Colegio Mexiquense.
- Aquino, Isabel (2007). “Alfombras y tapetes de Huamantla. Arte efímero”. Huamantla, Tlaxcala. Biblioteca virtual ITC. En: <<http://www.bibliotecavirtualitc.com/alfombras-y-tapetes-de-Huamantla>> acceso 20 de junio de 2017.
- Augé, Marc (1998). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- Broda, Jonathan (2001). “Introducción”, en Johanna Broda & Félix Báez-Jorge (coords.). *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: Conaculta/ Fondo de Cultura Económica.
- Campos, Erasmo (2018). Entrevista, Maestro Alfombrista, 3 de abril, Huamantla, Tlaxcala, México.
- Campos, Erasmo (2022). Entrevista, Maestro Alfombrista, 28 de abril, Huamantla, Tlaxcala, México.
- Campus, Victoria (2011). *El gobierno de las emociones*. Barcelona: Herder.
- Casgrain, Antoine & Janoschka, Michael (2013). “Gentrificación y resistencia en las ciudades latinoamericanas: el ejemplo de Santiago de Chile” en Andamios.

- Chacón, Efrén (2022). Entrevista (2022). 4 de mayo. Maestro alfombrista, Huamantla, Tlaxcala, México.
- Chacón, Efrén (2022). La figura del maestro alfombrista. Jornada de divulgación comunitaria. ¿Por qué hacemos alfombras? 16 de agosto, Huamantla, Tlaxcala, México.
- Colegio de Tlaxcala (2013). *Programa de Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano para el Estado de Tlaxcala*.
- Díaz, Floriberto (2003). “Comunidad y comunalidad”, en Rendón, J. *Comunalidad: modo de vida comunal entre los pueblos indios*. México: Colección Cultura Indígena, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Díaz, T. M. & Pérez, E. (2013). “Epistemologías indígenas e integridad sociedad-naturaleza en educación intercultural”, cap. 13, en *Multiculturalismo y educación 2002-2011*. México: ANUIES/Consejo Mexicano de Investigación Educativa).
- Echeverría, Bolívar (2019). *Definición de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González, M. S. (2006). “La fiesta interminable: celebraciones públicas y privadas en un pueblo campesino del Estado de México” en Pilar Gonzalvo Aizpuru (dir.). *Historia de la vida cotidiana en México” Siglo XX. Campo y ciudad*. México: El Colegio de México/FCE, vol. 1. Tomo V.
- Guerrero, Osorio (2013). “La comunalidad como herramienta: una metáfora espiral II” en *Cuadernos del Sur, Revista de Ciencias Sociales*, Año 18, N° 34, enero-junio.
- Hernández, José (2018). Entrevista, Cronista de la ciudad de Huamantla, 21 de marzo. Huamantla, Tlaxcala, México.
- Hernández, José (2022). Entrevista, Cronista de la ciudad de Huamantla, 4 de mayo. Huamantla, Tlaxcala, México.
- Hernández, Sabino (2022). Entrevista, Maestro alfombrista, 3 de mayo. Huamantla, Tlaxcala, México.
- Muñetón, Karla (2022). “Alfombras y tapetes de Huamantla, Patrimonio Cultural Inmaterial de Tlaxcala” en *El Sol de Tlaxcala*. En: <<https://www.elsoldetlaxcala.com.mx/local/alfombras-y-tapetes-de-huamantla-patrimonio-cultural-inmaterial-de-tlaxcala-1916339.html#:~:text=El%2014%20de%20agosto%20de,Huamantla%20Patrimonio%20Cultural%20Inmaterial%20Tlaxcala>>
- Laval, Christian & Dardot, Pierre (2015). *La nueva razón del mundo*. Barcelona: Gedisa.
- Lindón, Alicia (2000). “La vida cotidiana y su espacio-temporalidad”, *Anthropos/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias* (coord.). México: Universidad Nacional Autónoma de México: El Colegio Mexiquense.
- Lira, Alejandro (2022). “¿Qué es el alfombrismo en Huamantla?, Jornada de divulgación comunitaria. ¿Por qué hacemos alfombras?” 16 de agosto, Huamantla, Tlaxcala, México.
- Lira, Alejandro (2022). Entrevista, Arquitecto y maestro alfombrista, 23 de mayo, Huamantla, Tlaxcala, México.
- Lira, María Laura (2022). “La comisión de la alfombra, Jornada de divulgación comunitaria. ¿Por qué hacemos alfombras?” Huamantla, Tlaxcala, México.
- Maldonado, Benjamín (2016). “Perspectivas de la comunalidad en los pueblos indígenas de Oaxaca”. En revista *Bajo el Volcán*, N°23.
- Martínez, Jaime (2010). *Eso que llaman comunalidad*. México: Culturas Populares, CONACULTA, Secretaría de la Cultura-Gobierno de Oaxaca & Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca AC.
- Martínez, Jaime (2013). “Cotidianidad y comunalidad”. En *Homo Erectus. Revista de educación y cultura política*.
- Martínez, Josetxu (2004). “La fiesta patronal como ritual performativo, iniciático e identitario” En *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, vol. 26.

- Pérez, J. M. del R. (2018). Directora de Turismo Municipal de Huamantla, Entrevista, 22 de febrero. Huamantla, Tlaxcala, México.
- Pérez, J. M. del R. (2022). Entrevista, Directora de la Compañía de Títeres Machincuepa, 17 de mayo, Huamantla, Tlaxcala, México.
- Pérez, J. M. del R. (2022). “La comisión de los tapetes, Jornada de divulgación comunitaria. ¿Por qué hacemos alfombras?” 16 de agosto, Huamantla, Tlaxcala, México.
- Regino, M. (1998). “La reconstitución de los pueblos indígenas en Bartolomé”. En Miguel, A. & Alicia M., Barabas. *Autonomías étnicas y Estados nacionales*. México, INAH.
- Salazar, Isaac (2022). Entrevista, 4 de mayo. Maestro alfombrista, Huamantla, Tlaxcala, México.
- Salazar, Isaac (2022). “La figura del maestro alfombrista, Jornada de divulgación comunitaria. ¿Por qué hacemos alfombras?” 16 de agosto, Huamantla, Tlaxcala, México.
- Sandoval, Eduardo Andrés (2021). *Sentipensar intercultural y metodología para la sustentabilidad de desarrollos otros*. México: Universidad Autónoma Indígena de México.
- SECTUR (2001). “Programa Nacional de Turismo 2001-2006”. *Diario Oficial de la Federación*.
- SECTUR (2014). Lineamientos generales para la Incorporación y Permanencia al Programa Pueblos Mágicos. México: SECTUR.
- SECTUR (2014/a). Guía de incorporación y permanencia de los Pueblos Mágicos. México: SECTUR.
- Tibón, Gutierre (1956). *Aventuras en México 1937-1983. Las alfombras florales de Huamantla*. México: Diana.
- Toledo, Víctor & Barrera, Narciso (2008). *La memoria biocultural. La importancia ecológica de las sabidurías tradicionales*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Vargas del Río, David (2015). “Turismo de segundas residencias y turismo de naturaleza en el espacio rural mexicano”. En *Estudios Sociales*, vol. 23, N°46, Hermosillo, Sonora.
- Vargas Llosa, Mario (2016). *La civilización del espectáculo*. España: Alfaguara.
- Villaseñor, A. C. J. (2022). *Jornada de divulgación comunitaria. ¿Por qué hacemos alfombras?* Huamantla, Tlaxcala, México.
- Villoro, Luis (2003). *De la libertad a la comunidad*. En: www.todostuslibros.com/libros/de-la-libertad-a-la-comunidad_978-84-375-0557-2

16

El trabajo entre artesano, diseñador y artista. El caso de la Talavera en Puebla*Miriam Luzán Cervantes***Introducción**

La cerámica denominada Talavera es un objeto para el consumo cultural y artístico que se ha flexibilizado ante las tendencias del mercado, modificando parcialmente el trabajo artesanal en sus conocimientos, tradiciones, técnicas, expresiones y estética transmitida en generaciones, debido a la intervención artística y de diseño en el proceso. La Talavera se caracteriza por sus técnicas coloniales, que incluyen, esmaltado, vidriado, cocción por altas temperaturas y decoración a mano con los pigmentos minerales: antimonio, cobre, hematita, óxidos de hierro y cobalto. La cerámica tiene denominación de origen en la región geográfica protegida conformada por los municipios de Puebla, Atlixco, Cholula y Tecali del estado de Puebla y San Pablo del Monte del estado de Tlaxcala. Además, en el año 2019, los procesos artesanales para la elaboración de la Talavera de Puebla y Tlaxcala, México y de la cerámica de Talavera de la Reina y El Puente del Arzobispo en España, fueron declarados como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Las técnicas de producción de la cerámica son las que otorgan el concepto de Talavera y, por lo tanto, son un asunto cultural (Sennet, 2008), incluso, han sido conservadas a pesar del fenómeno globalizante y estandarizado de las mercancías. En ese sentido, pueden tener múltiples diseños y objetos, permitiendo la incorporación de profesionales como los artistas, diseñadores y arquitectos al ámbito talaverano en el estado de Puebla. Paralelamente, los procesos económicos han absorbido a las manifestaciones culturales del saber artesanal, así como sus modos de producción, socialización y apropiación de sus conocimientos, creando una suerte de subordinación de la cultura al terreno económico, generando diferentes modos de apropiación de la riqueza a su paso, quebrantando a los artesanos. La Talavera en Puebla en sus expresiones artísticas es un ejemplo, debido a la sujeción del patrimonio cultural inmaterial de México al terreno mercantil, ocasionando modos de trabajo supeditados a la generación de ganancia (Lazzarato, 2004). De tal suerte que el trabajo artesanal se encuentra invisibilizado en la apreciación final de las piezas artísticas en el mundo del arte y en el reparto de utilidades del valor comercial de las obras.

Las contradicciones sociales en la diferenciación de los talleres con las empresas talaveranas fueron el punto de partida, mismas que marcaron el camino del desarrollo de esta indagación. La promulgación de Patrimonio Cultural Inmaterial de la humanidad se contrapuso con los datos empíricos recolectados en el trabajo de campo, en los saberes y técnicas en la producción de Talavera, y el trabajo de los artesanos en los productos, considerando la incorporación de las prácticas artísticas y de diseño. Algunas investigaciones al respecto de la nombrada cerámica se han enfocado en talleres familiares, con análisis de los saberes, prácticas del oficio y los artesanos de Talavera, como apreciación de sujetos sociales que aportan a la cultura mexicana articulada a la modernidad (Rincón & Flores, 2022). Otros estudios se han realizado desde la comprensión de la práctica talaverana como consumo cultural, entre lo artesanal y los nuevos hibridismos (Patiño, 2019). Sin embargo, existen otras manifestaciones sociales que apuntan a la apropiación de plusvalor de sujetos sociales diferentes al ámbito artesanal. Las empresas productoras de Talavera en Puebla con procesos artesanales son una muestra de lo anterior, las cuales produjeron artesanías y piezas artísticas para el mercado local, nacional e internacional, debido a su proceso de trabajo y valorización basado en la interacción de artesanos, artistas y diseñadores, como se verá en los apartados siguientes.

Por lo tanto, las aproximaciones teóricas fueron desde el concepto de trabajo ampliado dentro del trabajo no clásico, porque enfatizaron lo simbólico, inmaterial, cognitivo, emocional, moral y estético, permitiendo el análisis de los procesos de trabajo de la Talavera en su forma artesanía y pieza artística, como interacción de los sujetos sociales. La producción de objetos artesanales mostró integración entre los artesanos con los clientes, en el proceso de diseño. Además, la descripción del producto Talavera como artesanía y pieza artística desde el aspecto inmaterial, simbólico, histórico y económico. Fue de interés indagar respecto a las preguntas ¿quién trabajaba en la producción de las piezas artísticas? ¿cómo trabajaban los sujetos sociales? Teniendo en cuenta que generan símbolos y construcción simbólica, desde el trabajo no clásico, que incluye el concepto ampliado, tanto en la valorización, como el proceso de trabajo (De la Garza, 2020).

El objetivo general fue analizar las formas de trabajo entre el artesano con los diseñadores y artistas en la producción artística de Talavera en Puebla, a partir de la distinción de piezas de artesanías con las de arte, con elementos inmateriales y simbólicos. Los objetivos específicos fueron examinar la Talavera desde lo inmaterial, simbólico y sus formas de trabajo; distinguir las piezas de Talavera en Puebla en sus formas artesanía y artística; identificar las formas de trabajo entre el artesano, el artista y el diseñador en la producción de la Talavera en Puebla. Es decir, las transformaciones en la producción, de su forma artesanal a pieza artística, significó la incorporación de otros sujetos sociales distantes del trabajo artesanal, dicho de otra forma, desde otros sectores se modificaron los procesos artesanales.

El estudio realizado fue cualitativo, de carácter exploratorio, realizado en el año 2023. Por medio de la técnica de muestra no probabilística de casos tipo y en cadena a trece sujetos, por medio de entrevistas a dos artesanos asalariados, dos curadores, dos artistas, tres administradoras de empresas talaveranas, dos diseñadoras gráficas, una arquitecta y una entrevista a la directora de patrimonio artístico y espacios culturales de la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP). Los resultados que se obtuvieron pertenecen a una fase inicial, será necesario profundizar en futuras investigaciones con entrevistas a profundidad a los artesanos de Talavera.

Los hallazgos muestran que la búsqueda de la ganancia alteró la composición del trabajo artesanal, por la modificación parcial de contenidos, procesos, organización y división del trabajo, generando diferentes modos de apropiación de la riqueza. La Talavera tuvo la inserción en el mundo del arte con la finalidad de diversificar clientes y elevar ganancias, como estrategia de las empresas Uriarte Talavera y Talavera de la Reyna al invitar a los artistas a experimentar y crear sus obras. Asimismo, la cerámica se instituyó como pieza artística debido a su legitimación en el circuito del arte, necesitó de estructuras como museos, galerías, universidades, curadores y artistas. De ahí que, el precio de las piezas fue determinada por la firma del artista, el sello de denominación de origen y prestigio de la empresa talaverana. Desde esa lógica, la Talavera es un objeto moderno, cargada de historia, y fue convertida en un signo en los sistemas culturales, respondió a las necesidades utilitarias y ornamentales de la sociedad de élite. El trabajo de los artesanos no tuvo reconocimiento material y simbólico en el circuito del arte, ni por las empresas, diseñadores y artistas, dando como resultado el aprovechamiento del mundo artístico hacia el saber y hacer artesanal. Mientras que en su forma artesanía las relaciones sociales de producción se hicieron más complejas por la interacción de los clientes con los artesanos en diseños únicos y pedidos especiales.

El presente capítulo consta de cuatro apartados, el primero describe la Talavera en Puebla desde el aspecto inmaterial y simbólico; el segundo contiene la metodología, el tercero desarrolla la Talavera en Puebla en su forma artesanía a pieza artística, y el cuarto aborda las formas de trabajo en la Talavera de Puebla, entre el artesano, el diseñador y el artista.

La Talavera en Puebla, desde lo inmaterial, simbólico y sus formas de trabajo

El primer objetivo específico fue examinar la Talavera desde lo inmaterial, simbólico y sus formas de trabajo, mismo que permitió identificar elementos de manifestaciones culturales como el nombramiento de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, su relación con la interacción del trabajo artesanal con otros profesionales como los diseñadores y artistas. La búsqueda de la ganancia y su reconocimiento como punto de partida permitió visibilizar las alteraciones en la composición del trabajo artesanal, por la modificación parcial de contenidos, procesos, organización y división del trabajo, generando diferentes modos de apropiación de la riqueza, como se verá más adelante.

A modo de contexto, los alfareros y trabajadores ceramistas de los estados de Puebla y Tlaxcala, México, tuvieron los siguientes componentes sociodemográficos en el año 2023, 34% tuvo un nivel de instrucción de secundaria, 31% con primaria completa, 22% correspondió a estudios de nivel medio superior y superior, y 13% con primaria incompleta; 53% fueron hombres y 47% fueron mujeres, con una edad promedio de 39 años; su estado conyugal apuntó que 22% estuvo en unión libre, 31% fue casado y 47% fueron solteros. Respecto a las condiciones generales de trabajo, en el mismo año el salario mínimo mensual fue de 6,223 pesos mexicanos; de acuerdo al tamaño de las unidades económicas, 53% se encontraron sin establecimiento, 41% tuvo establecimiento y 6% registró pequeños establecimientos. Mientras que 97% de los alfareros no tuvo acceso a instituciones de salud; 44% fueron trabajadores subordinados y remunerados, 50% fueron trabajadores por cuenta propia y 6% fueron empleadores; adicionalmente, 94% no tuvo prestaciones. En la jornada laboral 38% trabajó de 15 a 34 horas, 34% de 35 a 48 horas y 28% más de 48 horas semanales (INEGI, 2023). En ese sentido, las condiciones de trabajo fueron precarias y el sector artesanal de alfarería tuvo relaciones mercantiles de apropiación del plusvalor de los artesanos, al mismo tiempo de los diseñadores y artistas.

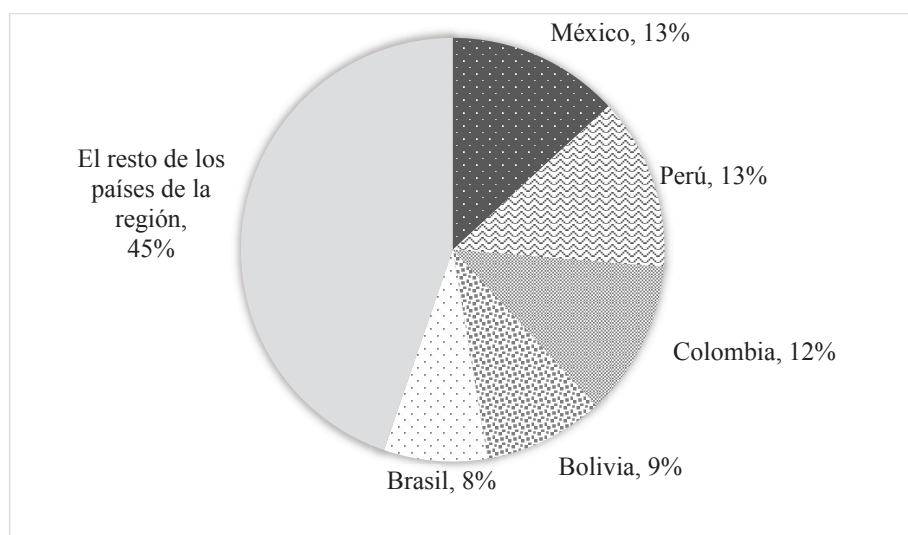
El conjunto de prácticas, técnicas y conocimientos que identifica a los artesanos se puede analizar como patrimonio cultural (García, 1999), condicionado por las relaciones sociales que se gestan al interior de la actividad. La denominación de origen de la Secretaría de Economía de México y su incursión en la lista de patrimonio cultural inmaterial fueron instrumentos del mercado. Por medio de la generación de la marca comercial encaminada a la conversión de las expresiones culturales y modos de producción artesanales a espectáculos, experiencias e inserción en la industria cultural y mercado turístico. Es decir, los mecanismos de mercado se han alineado al proceso de valorización de forma selectiva, con fines comerciales, de atracción turística, con la producción y consumo de mercancías inmateriales o simbólicas, cuyo valor se arraiga en su originalidad, autenticidad y ancestralidad, al mismo tiempo por los instrumentos abstractos del mercado (Oehmichen, 2019).

El sistema dominante de objetos, signos y representaciones absorbe o monopoliza lo social a modo de explotación similar al trabajo humano, el signo entendido, por una parte, como abstracción de lo cultural y, por otra parte, como significación de la imagen asociada a ese signo (Baudrillard, 1974). De hecho, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) considera que el patrimonio cultural inmaterial es una manifestación cultural y además es patrimonio vivo, es decir, engloba expresiones, prácticas, técnicas y saber que se transmiten por generaciones en las comunidades (UNESCO, 2023b). En ese sentido, la herencia generacional proporciona identidad a las comunidades que desde los antepasados fueron transmitidas a los descendientes, por ejemplo, los actos festivos, tradiciones y técnicas de la producción artesanal son una transmisión hereditaria del capital cultural previamente invertido por la familia (Bourdieu, 1987). La idea central en el concepto institucional de patrimonio cultural inmaterial es el sentimiento de identidad y continuidad, donde el reconocimiento en las comunidades o grupos de

personas sean transmitidos y conservados. En contraparte, el sistema de signos culturales e instrumentos del mercado están insertos en la agenda internacional de la globalización que da acceso a las expresiones y producciones locales, y al mismo tiempo genera problemas sociales, por ejemplo, las condiciones y ambiente de trabajo precarias (Arizpe & Alonso, 2001).

En ese sentido, el patrimonio tiene implícito un doble proceso de apropiación, el primero, por la sociedad y los defensores de los valores, la historia, herencia e identidad; el segundo, por grupos de poder político y económico con fines rentables, de hecho, en algunas ocasiones la mercantilización es impuesta a las comunidades (Oehmichen, 2019; Cabrera & García, 2018). Por ejemplo, en el año 2023 la región de América Latina y el Caribe tuvo 76 elementos considerados en la lista del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, de los cuales México y Perú contaron con diez cada uno, es decir, 13% de los totales de la región; Colombia participó con 12%, Bolivia con 9% y Brasil con 8%. Los cinco países citados tuvieron en sus territorios 55% del patrimonio inscrito en la lista mencionada (véase gráfica 1).

Gráfica 1. Participación de países de la región de América Latina y el Caribe en el patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, 2023. Porcentajes



Fuente: Elaboración propia sobre datos de la UNESCO (2023a)

La adhesión del patrimonio a listas internacionales tiene que ver con la lógica capitalista que mercantiliza la tradición, la historia y el saber. Los procesos identitarios escalonan el mercado para su venta a nichos turísticos, en consecuencia, el patrimonio inmaterial se vincula innegablemente con los procesos económicos en el contexto capitalista. En muchos casos con reconocimiento de bienes culturales producidos por las clases hegemónicas (García, 1999), como la Talavera en Puebla. Aunque no significa que la cultura popular o de origen indígena junto con sus manifestaciones dancísticas, musicales y rituales sean excluidas, más bien, todas son trastocadas por el mercado en la industria cultural.

La búsqueda de la ganancia altera la composición del trabajo artesanal, en la medida que modifica parcialmente contenidos y procesos, así como la organización y división del trabajo. Esto es, las neo artesanías catalogadas como tendencia en el mercado, artesanías modernas y diferenciadas de las tradicionales (Bialogorski & Fritz, 2021). Los hibridismos esconden en su modernidad formas diferenciadas de trabajo que

los artesanos no han podido alcanzar, ni obtienen las ganancias por las ventas, más bien, los diseñadores, artistas y arquitectos obtienen mayores beneficios. Las expropiaciones del poder económico a productores tradicionales por medio de la reubicación en mercados con mayor ganancia, por ejemplo, el circuito del arte es inaccesible para los artesanos, situación que genera a su paso el aumento de la precariedad laboral local (García, 2003). Es decir, existe distribución desigual del capital cultural, dicho de otra forma, algunos sujetos sociales no son aptos para producir arte, como los artesanos (Bourdieu, 2010).

Los procesos económicos han absorbido a las manifestaciones culturales, así como sus modos de producción, socialización y apropiación del saber, creando una suerte de subordinación de la cultura al terreno económico, generando diferentes modos de apropiación de la riqueza a su paso (Lazzarato, 2004). En ese sentido, México en el año 2023 contó con diez expresiones y manifestaciones en la lista del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad de la UNESCO. La primera declaración ocurrió en el año 2008 con las fiestas indígenas dedicadas a los muertos, posteriormente se agregaron, lugares de memoria y tradiciones vivas de los otomí-chichimecas de Tlaximán: la Peña de Bernal, guardiana de un territorio sagrado; la cocina tradicional mexicana: una cultura comunitaria, ancestral y viva y el Paradigma de Michoacán; los Parachicos en la fiesta tradicional de enero de Chiapa de Corzo; el Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta; la charrería, tradición ecuestre en México, entre otras. Todas las tradiciones, narrativas, conocimientos tradicionales, festividades religiosas, expresiones dancísticas y musicales corresponden a un espacio geográfico con valor simbólico (véase cuadro 1).

Cuadro 1. México: lista de patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, 2023

Año de ingreso		
2008	Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos	México
2009	La ceremonia ritual de los Voladores	México
2009	Lugares de memoria y tradiciones vivas de los otomí-chichimecas de Tlaximán: la Peña de Bernal, guardiana de un territorio sagrado	México
2010	La cocina tradicional mexicana: Una cultura comunitaria, ancestral y viva y el paradigma de Michoacán	México
2010	La Pirekua, canto tradicional de los P'urhépechas	México
2010	Los Parachicos en la fiesta tradicional de enero de Chiapa de Corzo	México
2011	El Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta	México
2016	La charrería, tradición ecuestre en México	México
2018	La romería de Zapopan: ciclo ritual de La Llevada de la Virgen	México
2019	Procesos artesanales para la elaboración de la Talavera de Puebla y Tlaxcala (México) y de la cerámica de Talavera de la Reina y El Puente del Arzobispo (España)	México – España

Fuente: Elaboración propia sobre datos de la UNESCO (2023a)

El patrimonio expresa identidad por medio de tradiciones conservadas o modificadas en el tiempo, de ahí que otorgue al espacio un arraigo y sentido a los rituales, prácticas y manifestaciones místicas, al mismo tiempo que la mercantilización y venta de bienes culturales gesta formas sociales poco visibles. Es

por eso que el estudio tuvo como posicionamiento el análisis crítico de las formas de trabajo, manifestadas desde lógicas capitalistas y de relaciones sociales que condicionan al patrimonio por medio de legislación y declaraciones de organismos internacionales, modificando sus usos por la industria cultural (García, 1999). Dicho de otra forma, la sujeción del patrimonio cultural inmaterial de México al terreno mercantil ocasiona modos de producción, socialización y apropiación supeditado a la generación de ganancia (Lazzarato, 2004), tal ubicación permite visibilizar el trabajo y los sujetos sociales quienes satisfacen la demanda cultural. Por ejemplo, los mariachis o artesanos quienes son herederos de la historia, tradición, saberes y conocimiento, pero que son sustraídos de la riqueza por la vía del trabajo de su oficio, para mercantilización de sus creaciones. En ese sentido, el mercado recibe al patrimonio porque en el consumo cultural intervienen objetos, signos y representaciones que escapan del valor de uso (Baudrillard, 1974), por ejemplo, los ritos simbólicos en la ceremonia de los Voladores y los Parachicos en México.

En cambio, el registro de los procesos artesanales para la elaboración de la Talavera de Puebla y Tlaxcala de México y de la cerámica de Talavera de la Reina y El Puente del Arzobispo de España a la lista de patrimonio cultural inmaterial de la humanidad ocurrió en el año 2019. La relevancia del proceso de elaboración de alfarería implica un reconocimiento histórico de los diferentes tipos de cerámica, su procedencia, rasgos de las culturas a las que pertenecieron, sus trayectos migratorios y herencia de técnicas distinguidas entre piezas de barro bruñido o sin esmalte, de aquellas que usan mezclas de arcillas y son vidriadas. Se calcula que el uso del esmalte de cerámica data del 2000 a.C.; en Asia, mediante el uso del plomo y estaño con altas temperaturas para dar el acabado vidriado (Díaz & Álvarez, 2009), similarmente a la técnica de cocción tradicional de la cerámica celadón Longquan de China, misma que fue declarada como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad en el año 2009. A la lista de la UNESCO se agregaron otros patrimonios por concepto cerámico procedentes de los países: Rumania, Turquía, Portugal, Túnez, Ucrania, Serbia, México y España (véase cuadro 2).

Cuadro 2. Lista de Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por concepto de cerámica, 2023

Año de ingreso	Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad	Países
2009	La técnica de cocción tradicional de la cerámica celadón Longquan	China
2012	La cerámica artesanal de Horezu	Rumania
2016	La artesanía tradicional de la cerámica çini	Turquía
2017	Artesanía de figuritas de barro Estremoz	Portugal
2018	Conocimientos y técnicas de alfarería de las mujeres de Sejnane	Túnez
2019	Procesos artesanales para la elaboración de la Talavera de Puebla y Tlaxcala (México) y de la cerámica de Talavera de la Reina y El Puente del Arzobispo (España)	México – España
2019	La cerámica pintada tradicional de Kosiv	Ucrania
2020	La fabricación de cerámica con torno manual en la aldea de Zlakussa	Serbia
2021	Valores, conocimientos, saberes y prácticas del pueblo awajún asociados a la producción de cerámica	Perú

Fuente: Elaboración propia sobre datos de la UNESCO (2023a)

En México el único patrimonio que abarca un proceso artesanal es el de la Talavera, por las destrezas y habilidades de los creadores del oficio, que incluye técnica y tecnología tradicional (CONACULTA, 2023). En un inicio, durante el periodo novohispano, la ciudad de Puebla fue una región de manufactura de productos cerámicos de estilo europeo (Díaz & Álvarez, 2009), motivada por la demanda de la loza vidriada de las clases altas de la Colonia. La cerámica más tarde fue nombrada Talavera en alusión al lugar de procedencia de los procesos alfareros de Talavera de la Reina de España. Por lo tanto, la técnica de Talavera es un proceso artesanal con elementos simbólicos, es decir, es un asunto cultural e implica llevar un modo de vida particular tanto en los consumidores como en los artesanos y dueños de empresas talaveranas (Sennet, 2008), en el sentido que en la producción inmaterial el trabajo es distinto al trabajo industrial (De la Garza, 2020).

La asimilación y apropiación del proceso productivo se llevó a cabo en un primer momento por los dueños de los talleres, al inicio fueron alfareros españoles, y en un segundo momento por los artesanos, quienes les fueron transmitidas las técnicas productivas, adicionalmente los artistas y diseñadores. Tal apropiación implicó la generación de símbolos objetivados, de orden estético, manifestados en las piezas utilitarias y en algunos casos en obra de arte (De la Garza, 2012). De tal forma que los artesanos, artistas, diseñadores y clientes se desempeñaron como sujetos sociales del mercado de Talavera en su forma artesanía y artística. El acercamiento al conocimiento de las características, división del trabajo y relaciones sociales implicó acudir directamente a las empresas talaveranas en Puebla. El siguiente apartado describirá el marco metodológico de aproximación al problema y el proceso de investigación.

Metodología

El estudio de la Talavera en Puebla como pieza artística y sus formas de trabajo entre el artesano, el artista y el diseñador, fue cualitativo, de carácter exploratorio, realizado en el año 2023. Las características fueron de tipo observacional, descriptivo, de correlación y por los criterios de recolección de datos, naturaleza y entendimiento del fenómeno de análisis fue un estudio de caso. La delimitación de las unidades de análisis fueron las empresas productoras de Talavera en Puebla, sustanciales en piezas artísticas y artesanías, para tales fines se diferenciaron de los talleres. Los espacios de trabajo organizados en un modo artesanal, dentro del propio domicilio del artesano o en otro lugar destinado a la producción de artesanías fueron talleres que no se consideraron en esta fase investigativa. Los espacios analizados fueron los empresariales, es decir, las unidades económicas enfocadas a la acumulación del capital, con estructura organizacional caracterizada por patrones que impusieron normas, órdenes, tiempos y organización del trabajo, además el personal administrativo se encargó de las ventas de productos, contaron con artesanos asalariados, existió especialización y división del trabajo (Coriat, 1993). En consecuencia, la aproximación a la problemática se hizo por medio del concepto de trabajo ampliado dentro del trabajo no clásico (De la Garza, 2012, 2009, 2020).

Ahora bien, la primera etapa de investigación consistió en la inmersión en el campo por medio de visitas a los museos Barroco e interactivo de Casa Talavera Celia; galerías de Uriarte Talavera, Talavera de la Reyna, Talavera Santa Catarina y Talavera de la Luz; además de recorridos en los procesos productivos artesanales de las empresas seleccionadas.

Las observaciones que resultaron de la primera etapa permitieron obtener datos históricos, detectar procesos sociales y posibles relaciones de trabajo entre los participantes en la elaboración de las piezas artísticas de Talavera, con eso delimitar la indagación con actores relevantes. La segunda etapa usó la técnica de muestra no probabilística de casos tipo y en cadena a trece sujetos, por medio de entrevistas abiertas a dos artesanos asalariados que produjeron piezas artísticas. Además, entrevistas semiestructuradas a dos curadores de arte con veinte años de experiencia en curaduría de piezas de Talavera contemporánea en museos

y colecciones, dos artistas quienes produjeron Talavera en coordinación con las empresas. Adicionalmente, tres administradoras de firmas que empleaban entre 25 a 76 artesanos y que además tuvieron colaboraciones con artistas para la creación de piezas. Un de las empresas fundada en el año de 1824 y dos en 1996, todas certificadas por la Norma Oficial Mexicana de denominación de origen. También, dos diseñadoras gráficas quienes laboraron en las empresas seleccionadas, una arquitecta y una entrevista a la directora de patrimonio artístico y espacios culturales de la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP).

La investigación abordó el problema de una actividad específica, por lo tanto, no pretende que sea generalizado a otros casos, a pesar de eso, dado que los resultados que se obtuvieron pertenecen a una fase exploratoria, será necesario profundizar en futuras investigaciones con entrevistas a profundidad a los artesanos de Talavera. Sin duda, fue limitante la disparidad en las ocupaciones analizadas, desde el artesano, el diseñador y el artista, acompañada del abordaje teórico ante el fenómeno de estudio. Aun así, podría sentar las bases para analizar la transformación que algunas artesanías han tenido hacia el circuito artístico, como textiles, bordados, vidrio, por mencionar algunas. El siguiente apartado tratará los resultados de investigación acerca de la Talavera en el estado de Puebla, México, en su transición de artesanía a manifestaciones artísticas.

Talavera en Puebla, de la forma artesanía a pieza artística

El segundo objetivo específico fue distinguir las piezas de Talavera en Puebla en sus formas artesanía y artística. Los resultados de investigación mostraron que la Talavera tuvo la inserción en el mundo del arte con la finalidad de diversificar clientes y elevar ganancias, como estrategia de las empresas Talavera de la Reyna y Uriarte Talavera al invitar a los artistas a experimentar y crear sus obras. Asimismo, la cerámica se instituyó como pieza artística debido a su legitimación en el circuito del arte, necesitó de estructuras como museos, galerías, universidades, curadores y artistas. De ahí que, el precio de las piezas fue determinada por la firma del artista, el sello y prestigio de la empresa. Desde esa lógica, la Talavera es un objeto moderno, cargado de historia, fue convertida en un signo en los sistemas culturales y respondió a las necesidades utilitarias de la sociedad de élite, como se mencionará líneas más abajo. Finalmente, la exploración inicial del estudio de las artesanías y sus formas de trabajo tuvieron hallazgos de relaciones sociales de producción complejas, debido a que los clientes intervinieron como sujetos en el proceso de elaboración de objetos cerámicos al solicitar diseños únicos o piezas personalizadas a los artesanos.

La Talavera es un tipo de cerámica vidriada que usa técnicas artesanales de origen colonial, es un objeto para hacer consumo cultural y artístico que se ha flexibilizado a través del tiempo ante las tendencias del mercado, y su sistema de imágenes simbólicas se ha ido reinterpretando. Probablemente, la adaptación del proceso de fabricar cerámica vidriada en Puebla de los Ángeles fue a finales del siglo XVI. Por un lado, la técnica que era desconocida por los nativos y, por otro lado, existió la necesidad de “elevar” el estatus de la loza indígena. La propiedad del producto denominado Talavera fue signo de posición social y diferenciado con los utensilios cotidianos de la comunidad nativa. El mestizaje cerámico recreó una loza que tuvo como destino familias acomodadas en la sociedad novohispana de asentamientos españoles y criollos en lugares como Puebla, Guadalajara y Guanajuato, que aceptaron los conjuntos cerámicos de lujo (Díaz & Álvarez, 2009).

La localización productiva en la ciudad virreinal se logró posiblemente por los conocimientos y técnicas prehispánicas de cerámica sin vidriar antes de la Colonia, posiblemente alfareros de Cholula fueron los primeros sujetos quienes recibieron la transferencia de saberes del proceso importado del municipio de Talavera de la Reina provincia de Toledo, España. La imposición de las técnicas de producción de los artesanos españoles a los nativos indígenas incluyó: procedimiento de vidriado, cocción de altas temperaturas,

pigmentos minerales, iconografía, grabados y dibujos. Los antecedentes del surgimiento de los artesanos de Talavera en Puebla sugieren la importancia de la loza entre los años 1653 como centro productor, tanto así que los alfareros poblanos crearon mecanismos de protección contra las imitaciones por medio de un decreto del virrey en turno, mediante ordenanzas para estandarizar la producción y mecanismos de autenticidad (Connors, 2000).

Durante el siglo XVII se incorporaron influencias en la representación plástica del arte español, mudéjar y chinesca, combinadas con las prácticas originarias de América. La influencia de la porcelana Ming de origen chino marcó el estilo, acabado y labrados de las piezas y el azul sobre el blanco (Leoni, Macioni & Martínez, 2017). El sistema de imágenes simbólicas locales, normalmente utilizaron azulejos en colores blanco y azul, aplicados al ámbito decorativo de iglesias, cocinas, haciendas y espacios públicos, el uso arquitectónico en el ámbito decorativo dio lugar a la diversidad intercultural, como el sincretismo (Bravo, 2021). A pesar de que en el siglo XVIII el término Talavera refería a la loza española, ya existía una reinterpretación conocida como la loza blanca de Puebla. En el siglo XIX los talleres poblanos emplearon el término Talavera y más adelante agregaron “de Puebla”, por su paraje de manufactura (Connors, 2000). Los antecedentes artísticos del español Enrique Luis Ventosa Fina, pintor y artista, datan del año 1920, por medio de un inventario fotográfico¹ sobre la Talavera, y por la creación de diseños e innovación en color rojo sobre los platonos. La contribución fue el avance de su forma utilitaria a su forma artística, así, hasta nuestros días, el platón *art nouveau* es pieza de museo (Museo Amparo, 2023).

La Talavera como elemento de consumo tuvo funcionalidad como objeto moderno, en su historicidad, es decir, es un signo de sistemas culturales anteriores (Baudrillard, 1968). Adicionalmente, la asimilación y apropiación del proceso implicó la generación de símbolos objetivados, de orden estético manifestados en las piezas y en algunos casos en obra de arte (De la Garza, 2012). Por una parte, la Talavera fue un símbolo que existió independiente de sus creadores, artesanos, diseñadores o artistas, es decir, el producto del trabajo humano tuvo una existencia separada de su productor, generalmente mercantilizada e impuestas por la sociedad de élite de Puebla (De la Garza, 2020). Por otra parte, el aprendizaje del oficio talaverano manifestó un símbolo territorial, de la integración productora conformada por los municipios de Puebla, Atlixco, Cholula y Tecali del estado de Puebla y San Pablo del Monte del estado de Tlaxcala. La región fue institucionalizada en el año 1995 con el signo distintivo denominación de origen, otorgado por el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial (IMPI) de México,² como instrumento del mercado.

De hecho, históricamente el proceso de producción de la Talavera ha sido protegido de la reproducción masiva, el cuidado de conservación de saberes y su herencia de conocimiento en preparación de mezclas, tratamiento de barros, como la preparación del esmalte compuesto por plomo, estaño y cadmio que genera el vidriado de las piezas terminadas. Además, el sistema de doble cocción para aumentar la resistencia del barro, operación de hornos en altas temperaturas, diseño de patrones, preparación de pigmentos minerales y técnica de pintado con pinceles con cerdas naturales. De ahí que, la producción sea restringida en el mercado, situación que la hizo escasa, además por su rareza, valor cultural y económico tuvo legitimidad cultural. Por lo tanto, la búsqueda de producción se ha orientado a distinciones, expresiones, conceptos que dotaron valor por medio de la incorporación del arte, que ha conferido valor a los grupos productores en términos culturales, distinguiendo sus marcas culturalmente pertinentes con reconocimiento en la percepción cultural (Bourdieu, 2010). Sin embargo, no ocurrió tal reconocimiento a los sujetos que fabricaron las piezas cerámicas, los artesanos permanecieron en el anonimato como se verá más adelante.

¹ Ventosa trabajó con Isauro Uriarte dueño del taller poblano.

² El municipio de San Pablo del Monte, Tlaxcala, fue incluido en el año 2003 después de un proceso de modificación a la declaración general de protección de la denominación de origen Talavera de Puebla de 1995 (IMPI, 2003).

La forma artesanía en la Talavera expresa los impulsos y expresiones humanas, implica más que el trabajo manual especializado del maestro artesano. Las artesanías expresan la cosmovisión de la interpretación del entorno, en tanto, los artesanos pueden transmitir sus emociones y sentimientos. En términos generales, la Talavera en Puebla tiene tres divisiones; la primera es de uso utilitario como utensilios de cocina, vajilla, jarras, copas, juegos de té, lámparas, relojes, floreros, joyería y objetos de uso cotidiano; la segunda de uso arquitectónico, destacando azulejos, muros y recubrimientos; y la tercera es con fines de ornato entre los que se encuentran el tabor, retablos, lebrillos, siendo estas y otras piezas las que permitieron la transición entre lo artesanal hacia lo artístico.

Por un lado, los productos artesanales fueron sustantivos en las ventas de las empresas Uriarte Talavera, Talavera de la Reyna, Talavera Santa Catarina y Talavera de la Luz. En las piezas utilitarias se identificaron participaciones de diseñadores, artistas y arquitectos en la creación de vajillas contemporáneas e interiorismo. A su vez, el consumidor de Talavera tuvo interacción con los artesanos en la elaboración de piezas por pedido, interviniendo con propuestas de diseños, colores, formas y estilos. En otras palabras, su construcción como sujeto en el proceso implicó la producción inmaterial, al mismo tiempo, transformó objetos simbólicos y materiales, de ahí que las configuraciones sociales sean desde el trabajo ampliado (De la Garza, 2009). Si bien los clientes participaron en creaciones talaveranas, no tuvieron un incremento en el precio de las piezas, ni las empresas retribuyeron económicamente a sus clientes, como los coleccionistas, arquitectos e interioristas, por si fuera poco, sus modelos fueron apropiados por las empresas con opción de ser replicados para otros consumidores.

Por otro lado, las empresas tuvieron productos diferenciados de las artesanías. La propuesta conceptual fue fundamental, el trabajo del artista y su puesta en circulación en el circuito artístico legitimó a la Talavera. La institucionalización necesitó de estructuras como el mercado, museos, galerías, universidades, y de sujetos sociales como curadores y los propios artistas. El esquema de revalorización fue acompañado por la conjugación de saberes pasados de índole artesanal con elementos modernos, donde el diseño fue el puente que llevó a las piezas a las tendencias actuales.

La Talavera como producto cultural tuvo la inserción en el mundo del arte con la finalidad de diversificar clientes y elevar ganancias, como estrategia de las empresas de Talavera de la Reyna, Uriarte Talavera y Talavera Santa Catarina al invitar a los artistas a experimentar y crear sus obras. Talavera de la Luz fue la excepción, sus propuestas artísticas fueron a partir de mapas antiguos y murales, desde los conocimientos de sus dueños y el trabajo de dos maestros artesanos. La oferta de productos autonombrados “arte en Talavera”, incluyó mapas de América, coloniales, medievales, de ciudades del mundo y de México. Los mapas antiguos fueron, primero, digitalizados a partir de los lienzos de los siglos XV, XVI y XVII y segundo, pintados en los azulejos talaveranos por el artesano de Talavera Loreto Merlo, su reconocimiento fue tal que la colección ha sido expuesta en los museos Franz Mayer, Comisión Federal de Electricidad y en la Universidad Nacional Autónoma de México. El artesano Julián García plasmó los siete pecados capitales de Peter Brueghel en murales de Talavera y el artesano Daniel Estrada hizo réplicas de paisajismo, por ejemplo, llevó a un mural de Talavera a la pintura El valle de México del pintor José María Velasco (Talavera de la Luz, 2023).

Generalmente, las empresas invitaron a los artistas a participar en la creación de colecciones o series limitadas, considerando las propiedades de la cerámica Talavera en el uso de la técnica artística legitimada en la sociedad de consumo, en consecuencia, se incrementó el valor percibido en el mercado, dentro del elitismo del arte. Específicamente, durante los años noventa ocurrió el nacimiento de la Talavera en Puebla en su forma artística, desde cuestionar conceptualmente al espacio del objeto cerámico, mismo que dio como resultado experimentos apreciados. En el año 1998, a mediación de la UDLAP y Talavera Uriarte elaboraron un proyecto conceptual con el objetivo de llevar la Talavera al arte contemporáneo, invitaron a los

artistas a incursionar bajo el esquema colaborativo entre la coordinación de la empresa. La capacitación de la universidad y los saberes de los artesanos se lograron producir 84 piezas, que conserva la UDLAP como parte de su acervo de Talavera contemporánea, participaron treinta artistas mexicanos de gran a mediana trayectoria. En 1999 se agregó a la colección 80 piezas, destacando las obras de Manuel Felguérez, Heriberto Juárez, Rosario Guillermo, Sergio Hernández, Gustavo Pérez, Vicente Rojo y Jan Hendrix, quien resaltó en su intervención, debido a su incorporación de la perspectiva en un ensamble de 14 piezas de Talavera tradicionales, con su obra nombrada F. D. L.

En el año 2019 se elaboró la colección “El cinco de mayo de 1862, Uriarte Talavera contemporánea” en coordinación con la UDLAP, ha estado en San Antonio, Houston, Texas, en Estados Unidos. El museo Franz Mayer de la Ciudad de México expuso 64 piezas y 11 murales, en la misma participaron 38 artistas, entre ellos Alberto Castro Leñero, Luis Nishizawa, Mónica Dower, Miguel Pérez, Sergio González Angulo, Aída Aguilera y la curadora Sylvia Navarrete.

El proceso de talavera fue relevante para la inserción en el mundo del arte, toda vez que hace única la cerámica por doble cocción, vidriado y capacidad de conservación en el tiempo³, respetando el proceso artesanal se crearon piezas de todo tipo, forma, diseño, para cualquier fin, con el sello de denominación de origen. Esa ventana de oportunidad fue abierta al mercado. Por su parte, los curadores de arte fueron sujetos notables para la inserción al circuito artístico y su legitimación en las exposiciones de los museos, tuvieron la posibilidad de seleccionar y aprobar la representación artística dominante del mercado del arte. La subjetividad acerca del buen gusto en las piezas, su estética, contenido y su concepto correspondieron a la percepción individual de los curadores, en su función social de signo (Bourdieu, 2010) y la construcción social en la obediencia de los cánones legitimados por ellos mismos, los museos y el gremio artístico.

El siguiente apartado presentará los primeros resultados del trabajo de campo en la aproximación a las formas de trabajo en la Talavera en Puebla en su forma artística, con la participación de artesanos, diseñadores y artistas, dará cuenta que la Talavera es un producto con vitalidad e inseparable en la construcción del valor (Graw, 2017), pero con contradicciones sociales.

Las formas del trabajo en la Talavera en Puebla, entre el artesano, el diseñador y el artista

El tercer objetivo específico fue identificar las formas de trabajo entre el artesano, el artista y el diseñador en la producción de la Talavera en Puebla. Entre los hallazgos destacaron las contradicciones entre la actividad artesanal controlada por las empresas productoras de Talavera en Puebla y el nombramiento del año 2019 de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad como una manifestación cultural y viva, con expresiones, prácticas, técnicas y saberes que se transmiten por generaciones en las comunidades (UNESCO, 2023b). Sin embargo, la reproducción y herencia de saberes en la modalidad de piezas artísticas fue afectada por los intereses empresariales. Además, algunos de los artistas se desempeñaron como *freelancer* y no recibieron una remuneración de las empresas, generalmente su “pago” fue una copia de la pieza realizada. En dos de las tres empresas analizadas, el trabajo de los artesanos no tuvo reconocimiento material y simbólico en el circuito del arte, ni por los talleres, diseñadores y artistas, dando como resultado un aprovechamiento del mundo artístico hacia el saber y hacer artesanal. En una empresa se reconoció el trabajo artesanal por medio de sus firmas en las obras terminadas, pero no en la distribución de los ingresos por las ventas de los productos.

La Talavera como producto material tuvo valor por su trabajo humano, sin embargo, la motivación más importante de compra fue por el contenido simbólico (De la Garza, 2020), expresado por las firmas de los artistas, certificados de obra del autor y el certificado de denominación de origen de las empresas

³ Las piezas de Talavera pueden conservarse durante muchos años a la intemperie.

talaveranas. De hecho, el análisis de los procesos de trabajo en su forma artística implicó considerar sujetos sociales como el artesano, el diseñador y el artista, su interacción y su participación en las creaciones. Por lo tanto, fue necesario acudir con los actores directamente involucrados: artesanos, administradores de empresas, curadores, museos, artistas y diseñadores. Los resultados se presentarán a lo largo de este apartado.

El acercamiento a las formas de trabajo en la producción de Talavera se posicionó respecto a la diferenciación entre las categorías de trabajo, considerando las órdenes en el proceso de elaboración de cerámica y fuerza de trabajo como las facultades físicas y mentales en la personalidad corpórea del ser humano (Marx, 1999; Neffa, 2003). Más aún, desde el trabajo no clásico se logró identificar los aspectos simbólicos, aproximarse en la indagación de quienes trabajaron en la producción de piezas artísticas y cómo trabajaron los sujetos involucrados. Paralelamente, considerando que el trabajo tuvo un concepto ampliado por la interacción de los sujetos con los objetos materiales y simbólicos. Es decir, existió la construcción e intercambio de significados entre el artista, el diseñador y el artesano, de esa manera realizaron las piezas artísticas, con dimensiones objetivas y subjetivas, en otras palabras, entre lo físico e intelectual (De la Garza, 2009). Por consiguiente, el trabajo fue una categoría fundamental para comprender las relaciones sociales y económicas en la producción inmaterial y simbólica, características de la Talavera. En tanto, sus formas en el caso de los artistas tuvieron que ver con trabajos atípicos, es decir, temporales o discontinuos, a tiempo parcial y trabajo a domicilio (García, 2006). En contraparte, los artesanos y algunos diseñadores fueron contratados por las firmas, con salario semanal y algunas prestaciones, en otros casos los diseñadores tuvieron una participación externa y sólo fueron contratados por proyecto.

La Talavera fue un símbolo que existió independiente de sus creadores, artesanos, diseñadores o artistas, esto es, el producto del trabajo humano tuvo una existencia separada de su productor (De la Garza, 2020). En otras palabras, fue la técnica de producción la que originó el concepto de la cerámica, no el diseño, ni formas, el cual incluyó la molienda de las materias para los pigmentos como el antimonio para el color amarillo, cobre para el verde, óxido de cobalto para el azul, entre otros (véase cuadro 3). Además, mezcla de barros blancos y negros, amasado de arcilla, moldeado o torneado de piezas (11 de septiembre de 1997. D. O 16-10-2003), así lo dispuso la Norma Oficial Mexicana NOM 132- SCFI-1998 Talavera- Especificaciones. La producción debe apegarse a la preparación del esmalte para el vidriado a base de los metales plomo, cadmio y estaño, dos horneados en altas temperaturas, pintado o decorado usando pinceles con cerdas naturales.

Cuadro 3. Insumos en el proceso de elaboración de Talavera

Preparación del barro	
Barro blanco y oscuro, arena	
Pigmentos de la Talavera	
Compuesto mineral	Color
Antimonio (Sb)	Amarillo
Hematita (Fe ₂ O ₃)	Naranja
Cobre (Cu)	Verde
Óxido de hierro	Negro
Óxido de cobalto (CoO)	Azul
Esmalte/vidriado	
Estaño (Sn), plomo (Pb) y cadmio (Cd)	

Fuente: Elaboración propia con base en datos obtenidos a partir del trabajo de campo

La producción de Talavera fue inmaterial y simbólica, se encontraron sujetos sociales quienes mediante su trabajo lograron colocar en el mercado sus creaciones. En ese sentido, el trabajo adquirió dimensiones sociales e individuales, en primer lugar, por la división del trabajo dentro de la sociedad (Marx, 1999), para el caso de estudio se encontraron artesanos, diseñadores, artistas, arquitectos y diseñadores de interiores, desde sus profesiones y sus saberes incursionaron en la producción de Talavera contemporánea. La división del trabajo dentro de las empresas de cerámica ocurrió por medio de los diseñadores y artesanos contratados, fuera del mismo se encontraron a los artistas. En consecuencia, separó el trabajo humano, es decir, el artesano realizó actividades específicas de la técnica en sus conocimientos previos sobre pigmentos, esmaltes y cocción; los diseñadores participaron con bocetos, y los artistas con conceptos. La forma de trabajo entre los tres sujetos sociales se caracterizó por la interacción coordinada por los administradores de las empresas.

La Talavera fue resultado de la creatividad de sus creadores, expresó sentimientos, emociones, ideologías, cosmovisión y percepciones, con eso resaltó el aspecto subjetivo del trabajo (De la Garza, 2012). En el caso de las piezas artísticas, los diseñadores y los artistas expresaron su trabajo subjetivo en las piezas. Mientras que el trabajo objetivo fue por los artesanos. El reconocimiento del trabajo en la producción inmaterial y simbólica implicó valorarlo por sus resultados económicos en el mercado, además desde lo estético e identitario entre los actores involucrados en la creación de piezas, como se describirá a continuación.

En primer lugar, los artistas tuvieron trabajos atípicos, es decir, temporales y a domicilio, se encontró que elaboraron los bocetos digitales desde su estudio, taller artístico o casa, posteriormente lo llevaron a la empresa de talavera para ejecutarlo como proyecto cerámico. Por esta razón, su forma de trabajo se asemejó a un *freelancer*, es decir, trabajadores independientes, sin ninguna relación laboral, es más, los acuerdos económicos fueron verbales. En la mayoría de las ocasiones las empresas invitaron al artista a participar en las propuestas conceptuales para elaborar piezas, a ese mecanismo lo nombraron “colaboración”. Fue muy común que el artista recibiera como pago una copia de su propia pieza, conforme a las circunstancias, no existió una remuneración hacia el artista por su trabajo, ni existió un procedimiento escrito, quedando a expensas de vender la pieza que le pertenecía. Es conveniente mencionar que el precio de ambas piezas fue diferente, normalmente las firmas ganaron más por la venta debido a la denominación de origen, a sus redes de comercialización en el extranjero, por la novedad de la estética y el simbolismo que transmitió la tradición talaverana.

Las formas de trabajo de los artistas fueron variadas, hubo quienes sólo pintaron sus trazos en tibores, platos o lebrillos que previamente moldearon y cocieron los artesanos, es decir, utilizaron la cerámica como lienzo conservando los productos tradicionales; otros propusieron conceptos y moldeado de piezas, es decir, la intervención fue desde el torneado del barro alejándose de las expresiones conocidas; existieron artistas que usaron productos terminados o restos de Talavera para ensamblarlas con una propuesta artística, y la menor parte de artistas fueron quienes pagaron a un taller o empresa por la producción de una pieza que llevaron al circuito del arte de manera independiente.

Algunos artistas modificaron parcialmente sus habilidades, debido a que tuvieron curso de inmersión en la técnica de elaboración de Talavera por medio de la participación de la UDLAP. El acompañamiento fue desde lo histórico por medio de archivos, libros, datos, seminarios y pláticas, por medio de esa forma de inmersión les permitió a los artistas que sus propuestas tuvieran bases encaminadas a la formación de colecciones. Mientras que las empresas participantes se encargaron de capacitar en la técnica de producción de Talavera, algunos artistas elaboraron sus piezas en el taller junto con los artesanos y otros hicieron el diseño e inspeccionaron las piezas finales, es decir, el 100 por ciento de la manufactura de las obras fue realizada por las manos artesanas. En tanto que los artistas escultores intervinieron piezas desde la forma del barro, generaron formas alejadas del concepto utilitario para que la Talavera fuera exclusivamente de or-

nato. Los ceramistas intervinieron con propuestas de trazos y expresión artística. En suma, los artistas acudieron a las firmas, debido a que los artesanos fueron quienes tuvieron los conocimientos de la técnica de producción y el taller proporcionó los hornos de cocción, barros, pigmentos y otros insumos productivos.

Generalmente, los artistas locales y regionales con un valor inferior de su firma en el mercado a los artistas reconocidos en el circuito del arte fueron quienes recibieron una pieza a cambio de la remuneración por su trabajo, mientras que los más reconocidos acordaron un pago. Las piezas artísticas tuvieron un número importante de sujetos que incursionaron, entre los que destacaron: José Raúl Anguiano Valadez, Manuel Felguérez, Francisco Castro Leñero, Luis Nishizawa, José Luis Cuevas, Pedro Friedeberg, Leonardo Nierman, Juan Soriano, Vicente Rojo, Javier Marín, Gustavo Pérez, Magali Lara, Francisco Toledo, Raymundo Sesma, Luca Bray, entre otros (véase cuadro 4).

Cuadro 4. Colecciones seleccionadas de Talavera contemporánea de Puebla en su forma artística

Museos	Colección	Artistas	Empresa	Año
Amparo/ itinerante/galería Talavera de la Reyna	Alarca	Francisco Toledo, Vicente Rojo, Sergio Hernández, Juan Soriano, Javier Marín, etc.	Talavera de Reyna	1997
Amparo	Talavera: tradición de vanguardia		Talavera de Reyna	1997
Internacional Barroco	Cerámica entre dos mares. De Bagdad a la Talavera de Puebla	Javier Marín, Jan Hendrix, Fran- cisco Toledo, Germán Venegas, Betsabée Romero, Francisco Castro Leñero, Germán Mon- talvo, Vicente Rojo, Raymundo Sesma y Luca Bra, etc.	Talavera de la Reyna, Uriarte Talavera, Talavera Santa Catarina y Talavera de la Luz	2017
Itinerante	El 5 de Mayo de 1862	Alberto Castro Leño, Miguel Pérez, Silvia Barbescu, Patricia Soriano, etc.	Uriarte Talavera UDLAP	2019

Fuente: Elaboración propia con base en datos obtenidos a partir del trabajo de campo

La propuesta conceptual de los artistas se acompañó de su firma, certificado de obra y el certificado de denominación de origen de la Talavera de la empresa, elementos que incrementaron la percepción de valor en el mercado del arte, porque cubrió la necesidad de seguridad de inversión (Villarreal, 2018). Por lo tanto, el precio de las piezas artísticas de Talavera lo determinó la firma del artista, prestigio y el sello de denominación de origen de la empresa talaverana.

En segundo lugar, los diseñadores con su trabajo contribuyeron a la producción inmaterial, es decir, los diseños fueron producción de símbolos (De la Garza, 2012), desde la formulación de bocetos y diseños. Destacaron Germán Montalvo, quien intervino las piezas utilitarias de Uriarte Talavera y Santa Catarina, y Alejandro Magallanes, por su participación en la colección “El cinco de mayo de 1862, Uriarte Talavera contemporánea”. Las propuestas de diseño han sido importantes para que las empresas se posicionen en el mercado de la Talavera contemporánea, en una combinación entre la tradición del proceso productivo con

la innovación en los diseños, formas y usos. Las técnicas encaminadas a lo moderno han permitido pasar de la fabricación de productos utilitarios a los ornamentales para las muestras en galerías, tiendas de diseño de interiores o de arquitectura, algunos intervenidos por diseñadores que las propias firmas han contratado y otros que fueron externos. Entre las piezas que intervinieron los diseñadores fueron muebles decorativos, muros, mosaicos, lámparas, cuadros, vasijas contemporáneas y otros elementos de interiorismo.

Asimismo, la posible innovación al producto y canales de venta fueron propuestas por los diseñadores que trabajaron en las empresas, quienes conocieron el proceso productivo con la finalidad que los proyectos fueran alcanzables. Mientras que los artesanos fueron receptores de las órdenes de trabajo provenientes del diseño, es decir, fue labor del artesano llevar a la práctica las ideas y propuestas al ámbito productivo.

En tercer lugar, los artesanos laboraron para las empresas de Talavera en Puebla en una forma de contrato por tiempo indefinido, es decir, vendieron su fuerza de trabajo, sus conocimientos, habilidades y destrezas en la técnica cerámica, dicho de otra forma, su trabajo fue asalariado de oficio, a diferencia de los artesanos autoempleados (De la Garza, 2012). Los artesanos de Uriarte Talavera estuvieron adscritos al sindicato “Vicente Lombardo Toledano”, que forma parte de la FROC-CONLABOR, pero no tuvieron participación por las ventas de la empresa, más aún, existieron despidos por participar en el mecanismo de huelga para exigir sus pagos de salarios, bonos y reparto de utilidades (Gutiérrez, 2022). Situación que hace visible las contradicciones de la actividad artesanal controlada por las empresas productoras de Talavera en Puebla con el nombramiento de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, sin reproducción y herencia de saberes. En cierto modo existió sometimiento por los diseños, órdenes de trabajo y cuotas de producto, por lo tanto, las piezas expresaron lo que el mercado demandó y no lo que los artesanos desearon expresar, a diferencia de los artesanos dueños de sus talleres.

En la mayoría de los casos, los artistas y diseñadores emplearon su capacidad creativa para creaciones novedosas, pero no desarrollaron los conocimientos y habilidades de la técnica de producción. Mientras que los artesanos fueron contratados por las empresas, al mismo tiempo, estuvieron subordinados a los diseñadores o artistas, con tareas como moldeado de piezas, horneado, técnica de pintura y manejo de colores, es decir, sus habilidades técnicas de producción fueron fundamentales para lograr las piezas de Talavera. A pesar de eso, se encontró aprovechamiento del mercado artístico hacia el saber y hacer artesanal, sin reconocimiento material y simbólico por su actividad.

La búsqueda de la ganancia alteró la composición del trabajo artesanal, modificando parcialmente los contenidos, organización y división del trabajo. Por ejemplo, en la especialización al interior de las empresas fueron los torneros a manos libres quienes usaron su fuerza, habilidades físicas y su imaginación en concebir los conceptos de las piezas antes de dar la forma, de esa manera crearon tibores, lebrillos, azulejos de uso cotidiano u ornamental que fueron requeridos por los diseñadores o artistas. Mientras que los pintores hicieron un trabajo repetitivo y manual durante su jornada laboral, destacaron por su habilidad y destreza en la utilización de pinceles, así como la técnica de pintura con esmaltes minerales, con el fin de lograr los resultados esperados en las piezas artísticas.

Los artesanos solucionaron los problemas técnicos del proceso artesanal y fueron facilitadores o asistentes de los artistas, sin reconocimiento de sus saberes, destrezas y habilidades artesanales. Sin embargo, los diseñadores, los artistas y los artesanos, una vez que terminaron su jornada laboral, su mente continuó en funcionamiento (Sennet, 2008), eso significó un desgaste cognitivo para los tres sujetos involucrados. Aunque en la modalidad de elaboración de la pieza artística el artesano tuvo menos desgaste cognitivo debido a que solo ejecutó las indicaciones del diseño, sin embargo, echaron mano de su creatividad y destreza para llevar a la práctica las ideas del artista en el trabajo de moldeado y pintado de las piezas.

Las configuraciones sociales de una empresa talaverana se basaron en replicar elementos del circuito del arte, como pinturas a murales talaveranos, implicando que los artesanos especialistas en pintura utilizaran su cognición en combinación con sus emociones y estética en el proceso de interpretación de las obras artísticas hacia su conversión en Talavera como producto simbólico. Es decir, esta forma de trabajo no clásico se encuentra acomodada en las tendencias globales de transmisión de símbolos. En consecuencia, existieron modificaciones en qué trabajaron, cómo trabajaron, y qué produjeron los artesanos en la construcción simbólica, de ahí que, parte del trabajo artesanal se modificó, por un lado, por las nuevas calificaciones y, por otro lado, en la relación capital trabajo (De la Garza, 2013).

En suma, las formas de trabajo que se gestaron en torno a la interacción entre los sujetos sociales que participaron en la producción de Talavera en Puebla, en su forma artesanía y piezas artísticas, fueron motivadas por la obtención de ganancias de las empresas.

Consideraciones finales

La lógica mercantil de la Talavera en Puebla en su forma artística pone en cuestión la herencia y el aprovechamiento de saberes, arraigo y el mismo nombramiento de patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, debido a que los dueños de las empresas tienen los medios de producción, como hornos, molinos, canales de distribución y certificación de la denominación de origen. La irrupción de otras profesiones como los diseñadores gráficos, artistas, arquitectos y diseñadores de interiores ha modificado la actividad artesanal.

Ante los procesos globales, la reproducción de los artesanos se pone en riesgo, porque la transmisión de conocimiento de generación en generación no ocurre, por el contrario, las empresas en Puebla controlan el mercado, las ganancias y deciden a quien heredar las técnicas productivas. En tanto, los pequeños talleres donde sí hay la herencia generacional e identidad de las comunidades, por los sistemas productivos locales que fueron de sus antepasados y serán transmitidas a los descendientes, pero sin acceder a los mercados de lujo.

En la Talavera, en su forma artística, desaparece el control de los artesanos como creadores únicos, debido a la participación del artista por medio del concepto y diseño al producto final. Sin embargo, el artesano es quien realiza la pieza talaverana con la orden de trabajo e inspección del artista, la creación no deja de tener un significado para ellos por la inversión de su tiempo, imaginación, destreza y creatividad. Los artesanos que producen Talavera en fábricas representativas en Puebla no son libres de proponer sus diseños, más aún, nunca han sido reconocidos como creadores de las piezas. Las empresas son quienes han colocado su firma, dejando en anonimato artesanal a la pieza, por ejemplo, en el museo Barroco de la ciudad de Puebla se encuentran expuestas piezas en anonimato, pero con reconocimiento artístico.

La interacción entre el artesano, el diseñador y el artista en el proceso productivo de Talavera en su forma artística tuvo mecanismos que escaparon de su voluntad, como los diseños que fueron delimitados por el mercado y las tendencias para el consumo, además, la forma de organizar el trabajo por imposición de los dueños de las empresas. Al mismo tiempo, generaron significados como interacciones simbólicas (De la Garza, 2012). En cierta medida, las relaciones sociales fueron subordinadas, cooperativas, pero también de explotación. Sin embargo, será necesario profundizar en futuras investigaciones con entrevistas a profundidad a los artesanos de Talavera, para indagar cómo son poseedores de conocimientos y saberes de las técnicas productivas manuales, su identidad y configuraciones sociales del trabajo. Así mismo, profundizar en las relaciones sociales de producción entre los clientes y los artesanos, desde el concepto ampliado de trabajo, en la vertiente de la Talavera, en su forma artesanía.

Referencias

- Anónimo (2012). “El trabajo no clásico y la ampliación de los conceptos de la sociología del trabajo” en *Revista de Trabajo*, México, vol., VIII, N.º 10.
- Arizpe, Lourdes & Alonso, Guiomar (2001). “Cultura, comercio y globalización” en Mato, Daniel & Arizpe, Lourdes (comps.). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Argentina: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Baudrillard, Jean (1974). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. España: Siglo XXI de España Editores.
- Baudrillard, Jean (1968). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores.
- Bialogorski, Mirta & Fritz, Paola (2021). “Neoartesanías: reconfiguraciones en el campo artesanal” en *Cuadernos del centro de estudios de diseño y comunicación*, Argentina, N.º 141.
- Bourdieu, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, Pierre (1987). “Los tres estados del capital cultural” en *Revista del Departamento de Sociología*, México, vol., II, N.º 5.
- Bravo, Ángel (2021). “Mestizaje, creolización, sincretismo e hibridación cultural, a través de los mercados populares en América” en *Revista de Ciencias Sociales*, vol. XXVII, N.º 2.
- Cabrera, Virginia & García, Bermar del Socorro (2018). “Pueblos mágicos en México, puesta en valor: deterioro y despojo de la tradición e identidad de los pueblos” en Galindo, Adalberto & Cabrera, Virginia (comps.). *México. Fragmentos socioterritoriales, entramado de problemáticas y ópticas diversas*. México: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- Connors, Margaret (2000). “Talavera poblana: cuatro siglos de producción y coleccionismo” en *Mesoamérica*, N.º 40.
- Coriat, Benjamín (1993). *El taller y el cronómetro: ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*. México: Siglo XXI Editores.
- De la Garza, Enrique (2020). “Apuntes sobre el futuro del trabajo” en *CM El Colegio de México*, México, N.º 1.
- De la Garza, Enrique (2013). “Trabajo no clásico y flexibilidad” en *Cuaderno CRH*, Brasil, vol., XXVI, N.º 68.
- Díaz, Alberto & Álvarez, Francisco Javier (2009). *La cerámica colonial y contemporánea*. México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART).
- García, Brígida (2006). “La situación laboral actual: marcos conceptuales y ejes analíticos pertinentes” en *Trabajo*, México, N.º 3.
- García, Néstor (2003). “Noticias recientes sobre hibridación” en *Revista Transcultural de Música*, España, N.º 7.
- García, Néstor (1999). “Los usos sociales del patrimonio cultural” en Aguilar, Criado. *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Andalucía: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- Graw, Isabelle (2017). “El valor de la mercancía artística. Doce tesis sobre el trabajo humano, el deseo mimético y la vitalidad” en *ARQ*, Santiago, vol. I, N.º 97.
- Gutiérrez, Patricia (2022). “Huelga en Uriarte Talavera no ha sido reconocida” en *La Jornada de Oriente*, México, lunes 3 de octubre de 2022.
- Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial, IMPI (2003). “Modificación a la declaratoria general de protección de la denominación de origen Talavera, publicada el 17 de marzo de 1995 y modificada en 11 de septiembre de 1997” en <D.O. 16-10-2003>

- Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI (2023). “Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo” en: <<https://www.inegi.org.mx/programas/enoe/15ymas/>> acceso 8 de septiembre de 2023.
- Lazzarato, Maurizio (2004). “Tradición cultural europea y nuevas formas de producción y transmisión del saber” en Blondeau, Oliver *et al.* (comps.). *Capitalismo cognitivo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Leoni Daniela, Macioci, Victoria & Martínez, Patricia (2017). “Cerámica Talavera en España y México”. Ponencia presentada en III Jornadas estudiantiles de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales, octubre de 2017.
- Marx, Karl (1999/1867). *El Capital I. Crítica de la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica, Tomo I.
- Museo Amparo (2023). “Salas de arte virreinal y siglo XIX” en: <<https://museoamparo.com/colecciones/pieza/3085/platon-art-nouveau-con-retrato-femenino?page=1>> acceso 1 de agosto de 2023.
- Neffa, Julio César, De la Garza, Enrique & Muñiz, Leticia (2009). “Hacia un concepto ampliado de trabajo” (comps.). *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*. Buenos Aires: CAICYT-CLACSO. Vol. I
- Neffa, Julio César (2003). *El trabajo humano*. Buenos Aires: Programa de Investigaciones Económicas sobre Tecnología, Trabajo y Empleo.
- Oehmichen, Cristina (2019). “La valoración de las culturas indígenas en el mercado turístico: ¿apropiación, despojo o resignificación?” en *Anales de Antropología*, México, vol. I, N.º 53.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO (2023^a). “Las listas del PCI y el registro de buenas prácticas de salvaguardia” en: <<https://ich.unesco.org/es/listas>> acceso 14 de julio de 2023.
- (2023b). “Patrimonio cultural inmaterial” en: <<https://es.unesco.org/themes/patrimonio-cultural-inmaterial>> acceso 18 de julio de 2023.
- Patiño, Leidy Yohana (2019). “La cerámica Talavera como una práctica cultural artesanal: entre lo ancestral y los nuevos hibridismos artísticos” en: <<https://repository.usta.edu.co/handle/11634/15424>> acceso 2 de julio de 2023.
- Rincón, Delia & Flores, Aurelia (2022). “Saberes y prácticas artesanales de Talavera en San Pablo del Monte, Tlaxcala” en *Opción*, México, vol. I, N.º 29.
- Sennet, Richard (2008). *El artesano*. España: Editorial Anagrama.
- Talavera de la Luz (2023). “Arte en Talavera” en: <<https://www.talaveradelaluz.com/?q=es/node/41>> acceso 16 de septiembre de 2023.
- Villarreal, Paloma (2018). “En torno a la idea de mercado del arte” en *La albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, España, N.º 20.

Actividad económica artesanal, condiciones de trabajo y la dinámica con el mercado globalizado. El caso de Tecali de Herrera, Puebla

Miguel Ángel Oidor Ruiz

Introducción

Históricamente, el trabajo artesanal ha desempeñado un papel fundamental como expresión de la creatividad humana. Sin embargo, en la era de la globalización, las prácticas nocivas del libre mercado se intensifican en el ámbito de la producción local, alterando y reconfigurando las identidades culturales locales y las formas de producir. Estos cambios han modificado el lienzo ancestral de Tecali de Herrera o “Tecali”, en el estado de Puebla, debido a las necesidades del sector artesanal de transformación de piedras a adaptarse a las demandas de un mercado globalizado.

Cuando se recorren los talleres en el municipio y se habla con los artesanos, se muestra que su oficio les representa orgullo entre ellos, que se valora y se preserva con dedicación, al mismo tiempo que se observa cómo, con la maestría de manos hábiles y curtidas, desempeñan su labor. Sin embargo, es importante destacar que, a pesar de esta apreciación cultural, la actividad artesanal no siempre se traduce en bienestar social en la región (considerando que no todo lo económico y material garantiza la felicidad y una vida de calidad, sino es mediante la libertad, educación, salud, vivienda y equidad que se puede hablar de estado general de balance y de satisfacción en una sociedad). Sobre todo, contemplando una alineación del artesano y su oficio con los mercados globalizados que han influido en las condiciones laborales, especialmente en lo que respecta a las condiciones de salud.

En este sentido, se presenta una investigación diseñada para comprender el papel que desempeñan los actores clave en la actividad de pedrero en Tecali. Se busca primero construir la figura del artesano moderno, que interactúa con la globalización y se adapta en la medida de sus posibilidades para incluirse en las cadenas globales. Luego se plantean las repercusiones que este alineamiento conlleva en relación con los cambios de producción, condiciones laborales y acceso a la salud de los artesanos. Al mismo tiempo se explora cómo se mantiene la autenticidad artesanal y las tradiciones en un mundo que está experimentando cambios radicales impulsados por el consumismo desmedido y la comercialización.

En principio, se expondrá lo que se entiende por artesano hoy, en un segundo momento se planteará la metodología empleada, que incluye aplicación e interpretación de entrevistas semiestructuradas a figuras clave relacionadas con el sector artesanal de pedreros en Tecali de Herrera, Puebla. Luego, se ofrecerá una breve descripción de la localidad y la ancestral labor de los pedreros, destacando su importancia en los ámbitos social, cultural y económico dentro del municipio. Además, se abordará la transformación del artesano tradicional al moderno, que ha sido moldeado por las adaptaciones necesarias en las cadenas de suministro y producción, aunque siempre con el objetivo de preservar su reconocimiento histórico y cultural.

Posteriormente, se presentará los resultados de las entrevistas realizadas con el propósito de caracterizar la nueva realidad que enfrentan los artesanos al involucrarse en los mercados globales y cómo los lleva a luchar constantemente por conservar su herencia cultural en un mundo dominado por el consumismo.

Además, se abordarán dos cuestiones cruciales: las precarias condiciones laborales y el acceso a la atención médica de los artesanos. Estos aspectos permitirán comprender las configuraciones que emergen como resultado de su inserción en la economía global y las nuevas formas de producción artesanal.

El artesano en Tecali de Herrera y la talla ornamental como motor de la economía local

Tecali de Herrera es un municipio que se encuentra en la región 4, Valle de Serdán, centro-poniente del estado de Puebla, según datos del Sistema de Información Territorial del estado de Puebla (Puebla, 2023); demográficamente, para el 2020 tenía una población de 23,625 habitantes, según datos del Censo de Población y Vivienda 2020 (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2020).

Para describir el orgullo artesanal que se profesa en el municipio de Tecali de Herrera, en la actividad de pedrero, primero, es importante hacer mención que este oficio tiene sus primeros registros en la época precolonial, “tetl-calli”, que traducido del náhuatl al español significa “casa de piedra”, y era un asentamiento que ofrecía tributos a la corte de Moctezuma a través de piedras preciosas extraídas de la región (en tiempos del México independiente se adiciono de “Herrera” en honor al coronel Ambrosio Herrera), según datos del Sistema Nacional de Información Municipal (SNIM). También, es importante mencionar que, en términos geográficos, la región donde se establece este municipio cuenta con un terreno semiárido, con pocas precipitaciones de lluvia, pero grandes yacimientos de mármol y ónix, lo que ha impulsado a su población a la especialización de la actividad de transformación de piedras en bienes comerciales durante generaciones.

Las formas artesanales de producir artículos a base de piedras, principalmente el mármol y el ónix, en Tecali son además de un atractivo cultural unpreciado legado prehispánico, enriquecido con influencias virreinales, mestizas y ahora modernas, que sirven no sólo para crear objetos repletos de belleza y unicidad, también es el principal motor económico de las familias de la localidad. Y aunque la descripción del ser artesano resulta subjetiva, para el entendimiento de las aseveraciones de esta investigación es adecuado proponer una definición. Partiendo con aquella descripción de artesano de Richard Sennet: “El artesano es aquel que trabaja con sus manos y su mente en una actividad específica, y que se esfuerza constantemente por perfeccionar su habilidad a lo largo del tiempo” (Sennet, 2009: 18). Se puede plantear primero, que las artesanías son un artículo hecho, principalmente a mano y utilizando técnicas tradicionales y habilidades que se han desarrollado a través de trayectoria y especialización interpretado como *expertis*. Segundo, que las artesanías y el artesano se unen mediante la expresión de sentimientos y la aplicación de habilidades para transferir de la imaginación al plano físico, ideas, pensamientos y, también, formas de ver el mundo, esto, al mismo tiempo confiere al sujeto de sentimientos como la satisfacción personal y de reconocimiento, entre y por aquellos que adquieren sus productos y de la comunidad en general. Tercero, que el impacto individual de cada artesano se puede interpretar como una autoconstrucción a través del mismo trabajo, porque el objetivo del trabajo artesanal es muy diferente respecto al trabajo industrial, con él las personas se pueden auto descubrir, encontrarse consigo mismos, pues, por lo general la meta no es la riqueza económica sino la dignidad. Por lo que se asume que la dignidad, el reconocimiento y la expresión cultural son algunos de los más importantes atributos que vitaliza el concepto del ser a treves del artesanado. Por último, se considera que la figura del artesano no solamente es una construcción introspectiva del sujeto, la importancia del artesano en la sociedad, en muchos casos, se puede volver de vital importancia para comunidades enteras, como lo es en el caso de Tecali de Herrera, que en el artesano se refleja como la figura protagonista dentro de la vida del municipio, detonador de, por ejemplo: el turismo, el comercio local, el vínculo entre ciudadanos y el enlace con las cadenas de suministros y proveedurías exógenas.

En este punto, se hace una precisión a modo de paréntesis, que los sujetos que observamos durante esta investigación muchas veces no podrían encasillarse en el papel del sujeto artesano convencional o preindustrial y que, en el municipio, muchas de las características que distinguieron a generaciones enteras desde épocas precoloniales, ahora han cambiado y se han adaptado a las formas del mundo contemporáneo, caracterizado principalmente por la globalización de las regiones, por eso, para esta investigación, lo artesa-

nos pedreros de Tecali, no solo los describimos como artesanos, sino, como artesanos modernos, condición que buscaremos enriquecer a continuación.

Al artesano moderno, construido conceptualmente para este texto, se distingue porque además de todos los atributos mencionados, en las últimas décadas ha adaptado tecnologías durante los procesos creativos de producción, ha ampliado sus canales de suministro e impulsado una apertura comercial transregional, todo esto, en la medida de sus capacidades económicas. Sí, es un riesgo latente que la línea del artesano moderno, bajo estas condiciones se mezcle con las del trabajador industrial, pero, se considera que la gran diferencia es que la actividad artesanal, en esencia, propone un cambio ideológico, poniendo a la dignidad y la autoconstrucción antes que lo económico. Una forma más natural de ver el mundo al que el sistema económico ha forzado a tener, aquel que ha sido construido mediante la instrumentalización y en dónde en la gran mayoría de los casos ha forzado a la gente a vender su moral para poder sobrevivir alrededor de un colapso ético social.

Cabe precisar que, para entender al artesano moderno en la actividad del ónix, se debe considerar sus condiciones de trabajo actual, lo que incluye riesgos a su salud, los cuales son el resultado de la dinámica actual de su labor. En ese sentido, a continuación, se expone la propuesta para conocer dichas condiciones.

Metodología

Este capítulo es parte de la revisión documental, interpretación de teorías económicas, enfocadas al desarrollo económico local y global, y la aplicación e interpretación de entrevistas estructuradas y semiestructuradas a artesanos pedreros, empleadores y dueños de talleres, personal médico y administrativo del municipio, a fin de caracterizar, de la forma más fidedigna, las percepciones, sentimientos, construcciones y comprensiones sociales frente a las dinámicas de la globalización en la localidad, y cómo estas dinámicas generan un riesgo para la integridad de los artesanos de Tecali de Herrera, Puebla.

Esta investigación tiene un enfoque descriptivo con el objetivo de caracterizar las percepciones, sentimientos, construcciones y comprensiones sociales frente al riesgo que enfrentan los artesanos en materia laboral y de salud que surgen al integrarse a las cadenas de consumo global. En donde, también, se utilizó la evidencia visual y fotográfica para caracterizar las peligrosas condiciones laborales en las que se lleva a cabo el oficio de pedrero y hacer una relación con las estructuras de los talleres alineados a las cadenas globales en Tecali de Herrera. En este sentido, la investigación busca establecer vínculos entre las actividades, las condiciones laborales y la calidad de vida de las personas en el mercado de artesanías.

En la elaboración de este trabajo, se llevaron a cabo tres tipos de entrevistas con el propósito de abordar distintos aspectos del estudio. El primer instrumento, denominado “Percepción del trabajador y su oficio”, tuvo como objetivo principal analizar la relación que existe entre los artesanos y sus actividades productivas, además de profundizar en la comprensión de cómo opera la actividad pedrera en el municipio y los procesos productivos que se desarrollan en sus talleres. Para este propósito, se realizaron dos entrevistas a propietarios de talleres especializados en la transformación de minerales, cada uno con un enfoque distinto. Uno de ellos se centraba en la producción en serie de productos, mientras que el otro se dedicaba a la elaboración personalizada de esculturas en mármol. Estas entrevistas permitieron conocer la dinámica de los talleres en las cadenas de suministro de materia prima y su participación en la comercialización de artesanías a nivel internacional. Cabe destacar que las entrevistas se llevaron a cabo en marzo de 2022, y se tomaron grabaciones de audio y fotografías con el fin de enriquecer la información proporcionada por los entrevistados y garantizar un registro completo de los hallazgos.

Además, se construyó un segundo instrumento para entrevistas denominado “Condiciones laborales” con el objetivo de indagar sobre diversos aspectos relacionados con el trabajo de los pedreros en el municipio. Las entrevistas buscaron comprender cómo se desenvuelven los artesanos en su oficio y cómo se enfrentan a los riesgos asociados a su salud. Estas condiciones laborales se relacionan a las tendencias globales de producción que priorizan la reducción de costos, la maximización de ganancias, a menudo sin tener en cuenta los impactos sociales. El instrumento constó de 29 preguntas cerradas y 13 preguntas semiestructuradas, con un promedio de 10 minutos por entrevista. Durante el proceso, se garantizó a los entrevistados el anonimato, omitiendo sus nombres para proteger su identidad y estabilidad laboral. Tras completar las encuestas/entrevistas, se procedió al análisis e interpretación de las respuestas, contrastándolas con las observaciones del entrevistador y la evidencia fotográfica recopilada. Estas entrevistas se llevaron a cabo entre abril y julio de 2022 y se enfocaron exclusivamente en hombres, dado que la tradición local asigna mayoritariamente a los hombres el rol de pedreros en el municipio. Se abordó a 50 artesanos pedreros de 45 talleres, tanto formales como informales, que estuvieran activos en junio de 2022 en Tecali de Herrera. Se seleccionaron artesanos con más de cinco años de experiencia que estuvieran dispuestos a participar en las entrevistas. Además, se documentaron imágenes en el lugar de las entrevistas para respaldar y enriquecer las observaciones del entrevistador.

Por último, se llevó a cabo un tercer tipo de entrevista titulado “Capacidades médicas del municipio”, con el propósito de evaluar las habilidades técnicas del centro médico en Tecali de Herrera, específicamente en lo que respecta a la prevención, diagnóstico y seguimiento de enfermedades pulmonares profesionales, en particular la silicosis. Esta enfermedad está estrechamente relacionada con las condiciones laborales de los trabajadores de la industria minera, lo que arroja luz sobre la falta de intervención estatal y la aplicación de regulaciones en entornos laborales precarios. Todo esto ocurre en el marco de políticas económicas que priorizan los intereses de la industria, reduciendo las obligaciones contractuales y justificando estas medidas como un efecto de la globalización de los mercados. Para llevar a cabo este estudio, se realizaron entrevistas a tres miembros del centro médico municipal, dos médicos generales y una enfermera. El objetivo principal era obtener una comprensión detallada de las iniciativas y las condiciones de las unidades médicas locales en relación con las enfermedades profesionales. El cuestionario estuvo conformado por 18 preguntas enfocadas en evaluar las capacidades del centro médico en prevención y atención de enfermedades pulmonares de carácter laboral.

El artesano, orgullo, tradiciones y desafíos

El artesano moderno

La construcción de la figura del artesano moderno puede brindar una comprensión más nítida de a quiénes se refiere este trabajo cuando se habla de artesanos en la época actual. Esta precisión es esencial, ya que, sin ella, las autoconcepciones y percepciones podrían generar un desajuste entre lo que conocemos y lo que observamos, particularmente evidente en los talleres de Tecali de Herrera, que en las últimas décadas han experimentado una significativa tecnificación y reorganización de los espacios laborales, en las cadenas de suministro y de comercialización. En donde, también se ha documentado un ambiente de individualismo que se distingue del entorno de cohesión social que caracteriza al artesano tradicional. Al respecto, los artesanos observados priorizan su identidad artesanal, pero por la competencia entre talleres para comercializar sus productos, el artesano moderno tiende a considerar intereses económicos personales y de su unidad económica, sobre el de otros talleres e incluso de la comunidad. Estos comportamientos individualistas pueden considerarse como una de las primeras condiciones planteadas en esta investigación, de

la integración artesanal a los mercados de competencia y globalizados, que sólo se ajustan ante la oferta y la demanda, lo que plantea, tal vez no una evolución, pero sí, un cambio considerable a las formas de integración artesanal tradicional. Planteamiento surgido de las entrevistas que serán presentadas más adelante.

Al mismo tiempo, y para generar una interpretación más orgánica del texto, se define a los mercados globales o globalizados, como aquellos mercados locales, regionales o nacionales con vínculos directos con cadenas de suministro y comercialización a nivel internacional. En particular, nos centraremos en explorar la expansión dimensional de lo que podría representar un mercado regional. Se entiende por globalización, principalmente, a la caracterizada por la ideología y racionalidad neoliberal, que especialmente consiste en una postura abierta a la no intervención estatal en el mercado ni en los sectores sociales de un país, una apertura total de las fronteras al comercio entre naciones y la libre competencia económica entre empresas y sociedades del mundo (Béjar, 2018: 42).

En este sistema de gran apertura comercial, el artesano se vuelve en un integrante más que busca satisfacer necesidades a escala transnacional. Y, también, resulta cierto que se hace por una motivación económica, pero hay que considerar algo: el caso de Tecali de Herrera, como el de muchas otras regiones de México, reflejan condiciones de alta marginalidad y rezago social, por lo que impulsar el sector artesanal a otra escala parece, en la teoría, una forma estratégica para desahogar la saturación de los puntos de venta que existen en la localidad, al mismo tiempo que promete mayores utilidades y alimenta la idea de una alternativa para cambiar las desiguales y condiciones materiales que se observan en la localidad. Pero en la práctica, las peleas que se libran en nombre de la oferta y la demanda entre iguales ayudan a perpetuar un círculo de estancamiento económico y de realidades ambivalentes. En Tecali, una de esas realidades se expresa en que la mayoría de las familias presentan un estancamiento económico, una carencia de empleo formal, una inconsistente percepción de sueldos reales y una exclusión social, en donde para el año 2022, en Tecali se evidenció un importante rezago educativo, 19.4% de la población, equivalente a 4,599 individuos, no tienen acceso a educación básica. La falta de viviendas de calidad también es un problema, ya que 8.8% (1,933 personas) vive en condiciones precarias en cuanto a materiales y espacio. En lo que respecta a las condiciones de vivienda, 41.5% de la población, es decir, 6,316 personas, carecía de servicios básicos adecuados. La carencia de acceso a la alimentación, para este primer cuarto de siglo, se convirtió en un desafío importante que afecta al 33.9% de la población, lo que representa a 8,028 personas en esta situación, según datos de la Secretaría del Bienestar (Secretaría del Bienestar, 2022). Y, en general, la falsa promesa que ofrece el liberalismo económico, en Tecali, fuera de un crecimiento sostenido, o de algún tipo, la comunidad presenta problemas para distribuir la riqueza entre sus habitantes en donde 13% de la población se mantiene en la pobreza extrema y 61% en pobreza moderada, según datos del Consejo Nacional de Evaluación de Política de Desarrollo Social (CONEVAL).

En este trabajo se reconoce que la actividad artesanal de pedrero, tal cual se observa en Tecali, es un promotor del crecimiento económico en el municipio, con un valor de exportación de casi un millón de pesos mensuales, según datos de la Secretaría de Economía (Secretaría de Economía, 2021), pero esa derrama económica en términos municipales no ha logrado cambiar drásticamente, para bien, la realidad de sus habitantes, mucho menos de sus artesanos. En esta investigación se plantea que esto se debe, sobre todo, por la forma en que se articula las redes de talleres en el municipio, y que será descrito más adelante, pero que promueven las figuras de subcontratación y la precarización laboral. Sí, son artesanos por elección, pero también, por necesidad, sobre todo porque en un municipio, existen muchas carencias de bienestar en la mayor parte de la comunidad, y a pesar de la nobleza que ostenta esta forma de trabajo, los artesanos en su mayoría están vinculados a algunos desafíos laborales como largas jornadas, pocas garantías laborales, frecuentemente, sin seguridad social ni protección laboral.

En otras palabras, los tiempos del siglo XXI son complejos para los artesanos y en ellos existe un gran desafío que hay que sortear para abrirse camino en los mercados globales, sobre todo, en términos culturales. Sin embargo, vale la pena explorar los hallazgos surgidos en relación el artesano y las percepciones con su oficio que ofrecerán más adelante.

El artesano y las percepciones con su oficio

A continuación, se expondrán los hallazgos surgidos de nuestros trabajos de campo en relación con las autopercepciones existentes entre los artesanos pedreros, del municipio de Tecali, y su oficio con el objetivo de situar en la práctica a nuestra construcción de artesano moderno. Esto se logró gracias a la aplicación del cuestionario “Percepción del Artesano y su Oficio” a artesanos pedreros de Tecali de Herrera. En este punto, se menciona que en el municipio y según la clasificación propuesta, existen tres tipos de talleres. El primero, taller artesanal de producción en masa, que se dedican a la fabricación de diversos artículos y en cantidades grandes, pero a bajos precios en relación con; el segundo, los talleres de producción artística, que se dedican a la fabricación de piezas a diseño y de gran tamaño, que por lo regular tardan días o meses en terminar pero, en relación precio-pieza genera mayores ingresos económicos, y, el tercer tipo, son los talleres de gran tamaño, que contratan y subcontratan a una gran cantidad de artesanos y otros talleres para una producción en grandes cantidades y, por lo general, son el tipo de talleres que tienen la capacidad económica para exportar las piezas artesanales. Las entrevistas se concentraron en el primer y segundo tipo de talleres, sobre todo, porque estas estructuras, en tamaño y personal contratado, son equivalentes al 90% de los talleres en el municipio, según datos de la Secretaría de Economía (Secretaría del Bienestar, 2022), y, por lo tanto, son aquellos donde la mayoría de los artesanos del municipio trabajan.

Para empezar, se constató que entre los artesanos existe un gran orgullo en relación con su actividad económica, la cual, en voz de los artesanos no sólo ofrece una fuente de ingreso, sino que, en algunos casos puede mejorar las condiciones materiales de los pedreros y sus familias. También que, aunque los talleres visitados parecen improvisados debido a su ubicación en traspatios y terrenos sin infraestructura, se observa que los artesanos diseñan y fabrican su propia maquinaria y herramientas para buscar una modernización bajo el alcance de sus condiciones y posibilidades, como se muestra en la imagen 1.

Imagen 1. Maquinaria de fabricación local en taller artesanal de Tecali de Herrera



Fuente: Elaboración propia, fotografía tomada en taller del tipo “producción masa”.

Uno de los primeros aspectos, en concordancia con los objetivos de esta investigación es que, estos talleres, más allá de su aspecto, han logrado adecuar sus procesos productivos para, dependiendo el tipo de taller, lograr una producción a escala, personalizada y siguiendo las tendencias que existen en industrias manufactureras sin alterar la esencia artesanal, lo que les permite ofrecer una variedad interminable de piezas que se comercializan a nivel local, nacional e internacional con el calificativo de artesanías.

Durante la visita a los talleres, se pudo apreciar que, aunque el factor tecnológico es fundamental para la rentabilidad, los artesanos consideran que el factor humano sigue siendo determinante, los artesanos aseguran que mucho han cambiado las formas de trabajar la piedra en comparación con las de sus ancestros, pero, indiscutiblemente la creatividad con la que se trabaja y la imaginación con la que se plasman ideas son la esencia de todas las piezas creadas en el municipio.

Además, desde la posición de dueño de taller, el entrevistado artesano Benjamín Tapia asegura que siendo propietario de un taller es suficiente para cubrir los gastos familiares, las necesidades recreativas y mejorar las condiciones económicas, pero al mismo tiempo reconoce que vender directamente es más lucrativo, ya que en el municipio existe una tendencia a la subcontratación y la intervención de intermediarios y revendedores, lo que afecta negativamente las ganancias de los productores (Tapia y Manuel, 2022).

En cuanto al vínculo de los talleres con el mercado local, los entrevistados comentan que, lamentablemente, no existe una actitud solidaria ni de apoyo, al contrario, existe una fuerte competencia entre talleres para tratar de conseguir la mayor cantidad de clientes y conseguir mayores ganancias. Al mismo tiempo que los talleres y negocios, en algunos casos, se valen de la subcontratación de otros talleres con pedidos grandes, lo que promueve una mala distribución económica, porque normalmente pagan muy mal el trabajo y la fragmentación de las cadenas de distribución hace que gran parte de las ganancias de un producto queden en manos de unos pocos. En voz del artesano Tapia, esto genera un sentimiento de injusticia entre los artesanos, algunos de los cuales desearían proponer precios fijos en el mercado para regularizar las ganancias de todos los participantes en el proceso de producción y comercialización de productos (Tapia y Manuel, 2022).

A pesar de las características de los mercados locales, los entrevistados reconocen orgullosamente la carga cultural de la que forman parte. Aseguran que, además de la herencia de técnicas que han aprendido desde niños, aspectos como la calma, paciencia, creatividad y esmero son tan importantes como el conocimiento para desempeñar exitosamente su profesión, pero reconocen que necesitan del uso de tecnología como cortadoras industriales, herramientas eléctricas como esmeriles, taladros, rotomartillos, entre otros, para hacer más fácil su labor, tecnificación que, defienden, no alteran la cualidad artesanal de los productos, porque, sobre todo, los artesanos siguen involucrados físicamente a un cien por ciento en la creación de los productos y la experiencia, tradicionalmente acumulada, se hace presente en cada proceso (Anónimo, Condiciones laborales, 2022).

También, y aunque no es el objetivo de este capítulo, es importante contextualizar que durante el periodo de pandemia del año 2019 al 2022, los talleres del municipio se vieron afectados y esto reconfiguró el escenario actual. Los artesanos entrevistados aseguran que ha sido un reto para muchos talleres recuperarse de esa etapa. Uno de nuestros entrevistados, propietario de un taller de producción en serie, el artesano Benjamín mencionó que afortunadamente los talleres similares al suyo, “de producción en masa”, no experimentaron un cambio significativo en sus ingresos, pues la versatilidad en las formas de producción les permitió adecuarse para hacer frente a cualquiera de los pedidos surgidos. En contraste, mencionó que muchos de sus conocidos especializados en la escultura (talleres tipo dos) tuvieron que cerrar sus negocios debido a la falta de pedidos y a que no pudieron adecuarse a producir para otros sectores, y no sólo el artístico. Además, el entrevistado, artesano Manuel, especializado en la creación de piezas artísticas, señaló que uno de los mayores cambios durante y después de la pandemia fue el considerable aumento en los precios de las piedras y las herramientas, lo cual afectó las utilidades de aquellos talleres que se abastecen localmente, esto, aseguró, se debió a que casi toda la piedra trabajada en el municipio es importada de otras regiones de México y del mundo (Tapia y Manuel, 2022). Independientemente a estos desafíos, la fuerza de convicción que manifiestan los artesanos entrevistados dibuja un camino esperanzador, en donde sus mejores armas son la creatividad y el entusiasmo para hacer más atractivas las artesanías, en aspectos como, por ejemplo,

la constante diversificación e innovación de productos, la constante promoción de sus artículos en ferias y viajes comerciales, en los puntos de venta y la acreditación de boca a boca entre sus clientes. De esta forma damos paso al siguiente apartado, que describe de manera más precisa la dinámica entre el sector artesanal de pedreros en Tecali de Herrera, y los artesanos, con el mercado global.

Artesanos y su dinámica con los mercados internacionales

Se podría pensar que los mercados globalizados podrían ser sinónimo de dos cosas, uno, la expansión de los canales de comercialización, significando mayores ventas y por lo tanto el enriquecimiento de todos aquellos que participan en las cadenas de distribución, y dos, que tener alternativas de proveedores para suministros podría abaratar los costos de la materia prima, en consecuencia, los costos de producción y aumentar los márgenes de utilidad. Sin embargo, la realidad no es tan simple, en México, luego de la década de 1980, y después de una de las mayores crisis económicas en la historia del país en 1982, se implementaron reformas que limitaron el papel estratégico del Estado en materia económica, en asuntos de política industrial, salud y, sobre todo, como regulador del mercado, en este tiempo se abrieron las fronteras al comercio internacional casi sin restricciones con la figura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), lo que dañó severamente la gran mayoría de las industrias nacionales.

En estos años se impulsó la privatización de sectores vitales de la economía, de empresas estatales y entidades financieras, carreteras, sectores como la minería, la energía eléctrica, el sector petroquímico, recursos naturales, etcétera. Creando las condiciones que, desde un inicio, serían promotores de la informalidad laboral, el desvanecimiento de las garantías contractuales en la formalidad y la vulneración del mercado local, encrudeciendo las realidades de desigualdad que se presentaban a nivel nacional, desde principios de siglo. Un nuevo escenario que contribuyó a la contención de costos laborales en los procesos productivos, y, aunque contradictorio para el bienestar social, ofreció una ventaja competitiva al país para la atracción de inversión, empresas e industria. Un camino al desmantelamiento y el saqueo internacional que determinaría a México, como nación, bajo la bandera neoliberal por las siguientes décadas. Al respecto, y para propósitos de este capítulo, se enfatizan la reforma laboral, energética, educativa, más alineada con una reforma laboral sindical, de salud, financiera e industrial que, entre otras cosas, constitucionalizó la flexibilización laboral, el incremento de la recaudación fiscal y de la privatización del sector energético (incrementando significativamente los costos en la vida de los ciudadanos y de las actividades productivas del país). "Los gobiernos han hecho de la modernidad un objetivo a conseguir, sin medir los costos sociales y ambientales que estamos pagando ya por ello. Han conseguido el sueño de la era industrial y no en pocas ocasiones han conseguido acentuar las desigualdades sociales" (Villamar, 2007: 187).

En este sentido, a continuación, se representa cómo se vive en Tecali de Herrera, en donde la actividad artesanal ha sido influenciada por los mercados globales en cuestiones de suministros, producción y comercialización. También, y para el contexto de este capítulo, cabe mencionar que para el mercado nacional e internacional el mármol y el ónix son considerados piedras preciosas y su comercialización se destina principalmente a mercados de lujo, suntuosos y/o exclusivos, lo que, en teoría, promete un mayor precio de venta y más utilidades para aquellos que se alinean a los mercados globales. En este sentido, Tecali de Herrera tiene tres actividades económicas principales, la primera, la transformación de piedras minerales, principalmente el mármol y ónix, la segunda, la comercialización de los productos a base de piedras, y tercero, el turismo que llega al municipio y la derrama económica que implica. Al mismo tiempo, y según afirma el artesano Benjamín, los sectores a lo que destina la mayor parte de los productos son en primer lugar, el de la construcción seguido, de la decoración de interiores y, el artístico (Tapia y Manuel, 2022).

En cuanto a los artesanos de Tecali, desde los inicios de la apertura comercial han enfrentado desafíos, en donde nuestros entrevistados destacan que, en búsqueda de competir con productos industrializados, sobre todo en los sectores de la construcción y la decoración de interiores han tenido que tecnificar sus procesos para hacer más fáciles, económicos y reducir los tiempos de producción para competir con productos iguales o similares que se ofertan en el mercado. En ese sentido, son: la porcelana, los paneles PVC con acabados en mármol, laminados y melaminas, piedras sintéticas, resina epoxi, mármol sintético, madera fina y piedras preciosas como el granito traído de Brasil o el mármol de Italia, España y Asia, lo que se remarca sobre estos materiales es que, en la actualidad, y gracias a los acuerdos comerciales de los que es parte México, han inundado los mercados nacionales y desplazado los productos que se producen en Tecali, saturando el mercado local de productos en stock y promoviendo, entonces, los intentos de exportación para la diversificación de mercados. Un círculo vicioso que surge, principalmente, porque el Estado no genera programas de impacto económico para industrias como la de pedrero artesanal, y al carecer de consideraciones, este sector queda a su suerte en la batalla de la oferta y la demanda, en total desventaja económica, por supuesto. En este mismo contexto, se coloca a los artesanos, en una posición competitiva entre iguales, obligándolos a ofrecer sus servicios y productos a precios cada vez más bajos.

Sostenemos que las políticas neoliberales, el libre comercio, la desregulación y las privatizaciones están muy desgastadas en México porque, alegando trato igual para empresas, naciones e individuos, en realidad han profundizado la desigualdad no sólo en México sino en el mundo (Béjar, 2018: 51).

Sin embargo, como ya se planteó, al intensificar los procesos tecnológicos e introducir, además de la creatividad y la innovación, aspectos de eficacia, competencia en los procesos dentro de los talleres, el reto para los artesanos radica en lograr un equilibrio entre preservar la esencia de su oficio tradicional, la mejora de la calidad de vida de los habitantes y la satisfacción de la alta demanda del mercado. En cuanto a los procesos productivos, esto implica la transformación de grandes cantidades de piedra mineral y el uso de químicos a niveles casi industriales, lo que plantea interrogantes sobre el impacto ambiental y social en la región y que abre la puerta a más investigaciones.

En cuanto al suministro de materia prima, el artesano Manuel nos comenta que el primer lugar donde se evidencia la interacción de los talleres pequeños con los mercados internacionales es en su cadena de suministro. Desde la implementación del Tratado de Libre Comercio con América del Norte y otros acuerdos comerciales, las canteras locales han cerrado casi por completo, y la materia prima que antes se obtenía en Tecali de Herrera ahora se importa de países como Brasil, China, India, Italia, España y estados como Veracruz, Tamaulipas y Chihuahua. Esta importación está en manos de unos pocos empresarios que distribuyen la piedra entre los talleres del municipio, pero, el traer el material de otras regiones genera fluctuaciones en los precios que, casi siempre, se referencia a la demanda internacional. Además, las herramientas esenciales, utilizadas en los talleres se traen, también, de otras regiones están sujetas a la misma fluctuación de precios, principalmente, porque muchas de ellas contienen diamantes para poder trabajar las piedras.

Con relación a los datos económicos mencionados que cuantifican el panorama preocupante de pobreza y rezago social en Tecali, según nuestro entrevistado, la razón por la cual el sector artesanal busca establecer vínculos con mercados internacionales es debido a que muchos de los talleres apenas logran subsistir y se han convencido de que formar parte de las cadenas globales de suministro y comercialización podría generar mayores ingresos tanto para ellos como para sus familias, brindándoles la oportunidad de mejorar sus condiciones materiales (Tapia y Manuel, 2022).

Según lo documentado en las entrevistas, los artesanos desean acceder a los mercados de otros países, pero pocos lo logran debido a los costosos procesos de distribución en el extranjero y la necesidad de conocimientos en comercio internacional. A pesar de esto, algunas empresas con recursos financieros y experiencia exportan productos de piedra, aunque la mayoría de estos productos provienen de talleres pequeños con características similares a los que analizamos en este texto, por el proceso de tercerización, lo que limita las oportunidades de exportación a unas pocas empresas locales. En 2021, la Secretaría de Economía informó que se exportaron más de 400 toneladas de piezas y más de cinco millones de pesos en mármol, ónix y otros materiales, a Estados Unidos y Centroamérica. Sin embargo, la falta de equidad en la distribución de beneficios entre las empresas líderes y los pequeños productores, las opciones como de regalías, comisiones u otros mecanismos de compensación monetaria perteneciente a las cadenas de comercio justo, en Tecali no existen. Y, es que, con las condiciones sociales de los artesanos, en muchos casos, los talleres artesanales se ven obligados a aceptar pedidos especiales y vender a revendedores a precios muy bajos para mantener el flujo de efectivo y el inventario en movimiento. Sobre todo, se resalta que, debido a la informalidad que caracteriza a la mayoría de los talleres artesanales, estos no pueden acceder a financiamiento ni préstamos para mejorar su infraestructura, tecnología, sus canales de suministro o sus mecanismos de distribución (Tapia y Manuel, 2022).

Por otro lado, lo que ocurrió con la globalización de los mercados fue una ruptura de las cadenas productivas de las industrias nacionales, siendo sustituidas por bienes de consumo de importación y de fabricación a escala, pero en este sentido, ¿Qué hay de detrás de la industria global en los mercados locales? En este capítulo se plantea que el cambio obedece, principalmente, a la homologación de costumbres y la estandarización de modelos de consumo a escala global que son sinónimos del consumismo. Son intereses de mercado que promueven el desmantelamiento institucional de los gobiernos y que buscan que la cultura se unifique en una sola, la del comportamiento y costumbres de occidentes, el de la globalización, y atrás se quedan hitos y legados locales porque ellos alteran el diseño de las líneas de producción en masa. Es así como, desde lo mercantil, el modelo en el que se vive contrasta entre las capacidades del individuo y su capacidad de acumulación de capital, en donde la población que percibe menos de un salario mínimo tiene menos importancia para la sociedad y el mercado (por la banalización social y la importancia consumista que ha desconfigurado los valores sociales actuales). Siguiendo la idea anterior, se podría suponer que la globalización de las naciones, en tiempos actuales, resulta ser un hecho imparable y anhelado (desinformadamente) por las sociedades del siglo XXI, más por las comodidades que representa que por las externalidades que significa. Lo cierto es que ni los modelos económicos ni las decisiones políticas internacionales han podido dar solución a los problemas que se viven en las sociedades del mundo y, desde su implementación, los alcances de las reformas neoliberales no han logrado sus objetivos, pues hasta ahora, han dejado a la economía con crecimientos mediocres, que se promedian alrededor del 2.5% anual según datos del INEGI (Instituto Nacional de Geografía y Estadística, 2022), enriqueciendo desmedidamente a unos pocos y profundizando la pobreza en la mayoría, en donde 52.8% de la población se encuentra por debajo de la línea de pobreza por ingresos, con un desmantelamiento institucional que se muestra incapaz de ofrecer acceso a los servicios de salud a más de un 28% de la población, que se traduce a más 35 millones de mexicanos, según datos del CONEVAL (Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social, 2021), e industrias nacionales seriamente lastimadas.

Por último, se reconoce que estas formas de producción en la localidad ponen en condiciones de vulnerabilidad a los talleres artesanales y a los artesanos, ya que alinearse con las cadenas de consumo globalizadas en las condiciones actuales, con bajas tasas de ganancia, pedidos demandantes y en condiciones de informalidad, configuran lo que abordaremos con más detalle en el siguiente apartado: peligrosas condicio-

nes laborales. De esta forma, damos paso a la siguiente etapa de este capítulo, importante en la construcción del problema que engloba al municipio de Tecali de Herrera, en donde abundan trabajos precarizados e informales alineados a cadenas de valor y que son necesarios para el tipo acumulación capitalista neoliberal, que, preconcebidamente, se empieza a configurar en el municipio.

Condiciones y precarización laboral

Hasta este momento, se ha abordado cambios significativos en la relación entre el sector artesanal y los mercados globales, planteando brevemente temas como la competencia internacional, las disparidades sociales y económicas. Sin embargo, a partir de ahora, se analizarán los aspectos relacionados con las condiciones laborales, la prevalencia de la informalidad en el municipio, la falta de progreso en los salarios y la disminución de los derechos laborales. También se explorará la actitud de los artesanos ante esta situación y cómo enfrentan los riesgos que implica la actividad de artesano.

La mexicana es una economía con características particulares, si bien los flujos financieros y de inversión, por la apertura comercial, resultan ser cuasi omnipresentes, han propiciado que desde el mercado, las oportunidades que ofrecen las empresas e industrias (impactadas por la carrera económica y la competencia internacional) sean muy reducidas en materia laboral, ellas demandan sustancia intelectual y material de los trabajadores, pero en trasfondo, casi siempre están empeñadas por distorsionar, a favor del capital (o sea el suyo) las formas de contratar, sin importarles que con este tipo de exigencias se rompe la dignificación y responsabilidad en cuanto a los derechos humanos y sociales se refiere. Es decir, quieren lo mismo, pero más barato. Pero, sobre todo, con la globalización de los mercados se crearon condiciones desventajosas para ruralidad, desde lo agro y la producción local, que estaba orientada a mercados locales y estatales, y que no contaban con la capacidad instalada para hacer frente a las grandes fuerzas productivas de países e industrias con mayor capital. A reflexión propia, el resultado de la apresurada globalización de los mercados, sobre todo, a partir del año de 1994, con la apertura comercial mediante el TLCAN, provocó tres fenómenos sociales durante las siguientes décadas:

- 1) El desplazamiento de la población rural a las ciudades.
- 2) La apropiación de territorios por el capital nacional y extranjero para proyectos de industrialización, urbanización, comercialización y turísticos.
- 3) La sustitución de la producción agrícola y/o artesanal por parte de los pequeños productores para:
 - a) El cultivo ilegal de drogas que resultó ser más lucrativo.
 - b) Cambiar de actividad económica ya sea dentro de la formalidad o la informalidad.

Adicionalmente, para el año 2012, con la reforma laboral se oficializaron las figuras de la subcontratación y el *outsourcing*, lo que condujo a una aceleración a la precarización¹ de los trabajadores mediante la flexibilización laboral.² Estas prácticas se promocionaron generalizadamente como apoyo a ciertos grupos vulnerables de la población, representando una oportunidad de conseguir empleos en las industrias del país y ayudar a las economías familiares, pero en la práctica se utilizaron para obtener mano de obra más

1 La definición que se propone, con adiciones del concepto establecido por la Organización Internacional del Trabajo (OIT) de 1997, sobre la precarización laboral es: una situación laboral que carece de varios elementos, incluyendo aportes al retiro por parte del empleador, contratos laborales a término indefinido, horas extras no remuneradas, inequidad salarial, falta de seguridad social y ausencia de opciones de afiliación sindical. Además, puede incluir situaciones donde la actividad laboral compromete la salud de los trabajadores sin medidas correctivas. Estos factores pueden manifestarse de manera independiente o en conjunto.

2 La flexibilización laboral se caracteriza por “un creciente número de contratos que buscan privar a los trabajadores de sus derechos, aprovechándose de su vulnerabilidad con contratos precarios y evadiendo el pago de prestaciones constitucionales, como el reparto de utilidades. También implica incumplimientos fiscales y de seguridad social” (Justiniani, 2013: 5).

económica y eximir a las empresas y al gobierno de responsabilidades civiles. Estos mecanismos usados en los mercados internacionales para aumentar las utilidades empresariales y sectoriales son las mismas que se utilizan en la gran mayoría de los talleres en Tecali de Herrera.

Todos estos cambios en materia laboral incentivaron de manera alarmante la transición de las personas en trabajos formales a los informales, sobre todo, porque estos últimos, muchas veces representan un seguro de desempleo o mecanismos para exentar responsabilidades fiscales, en especial, porque pertenecer al sector formal, en tiempos recientes, tampoco es garantía de prestaciones o de seguridad social.

Al respecto de la informalidad, en Tecali se observan diferentes tipos de informalidad, planteados con anterioridad por Ricardo Antunes en su texto “Los modos de ser de la informalidad: ¿hacia una nueva de la precarización estructural del trabajo?” e interpretados para el caso de Tecali de Herrera. En este sentido, en Tecali, por un lado, existe la informalidad estable, interpretado como empleos informales pero que permiten al artesano formar parte de las unidades económicas por largos periodos de tiempo a modo de trabajos permanentes, representada por los experimentados artesanos que se integran en unidades económicas gracias a sus conocimientos especializados, desempeñando un papel crucial en la creación de piezas artísticas y que son difícilmente reemplazables. Por otro, se presenta una informalidad inestable, donde encontramos a peones, cargadores y ayudantes cuyo principal recurso en los procesos productivos es su fuerza física. Además, están los trabajadores autónomos que son requeridos por períodos específicos en los procesos de transformación o que buscan integrarse como proveedores o distribuidores a través de sus propias unidades económicas. La principal diferencia entre ellos radica en que la mayoría de estos trabajadores son dueños de sus medios de producción y no encajan en un empleo asalariado estructurado dentro de cadenas de comercialización.

Por otra parte, están los trabajadores informales tradicionales que no necesariamente reciben un salario directo, sino que mantienen su estilo de vida familiar a través de unidades económicas familiares. Todos estos trabajadores se incluyen en nuestra categorización de asalariados sin registros, ya que, aunque obtienen ingresos económicos, la falta de jornadas estructuradas, prestaciones de seguridad social y contratos formales los excluye del sector formal.

Y, también, no podemos dejar de mencionar a los emprendedores que buscan protagonismo económico mediante la tercerización de procesos o la prestación de servicios para las grandes empresas en Tecali de Herrera o en el mercado en general (Antunes, 2015). Pero, al reconocer a los tipos de trabajadores, también podemos generalizar que pertenecer al sector informal es sinónimo de falta de prestaciones, certeza laboral, pero, sobre todo, carencia de seguridad social y sanitaria. De acuerdo con datos proporcionados por la Secretaría del Bienestar en 2022, aproximadamente 50.89% de la población en Tecali, es decir, unas 12,029 personas, carece de acceso a servicios de salud. Más alarmante aún, 88.2% de la población, representando a 22,369 personas, no cuenta con seguridad social, quedando en una posición aún más vulnerable en términos de protección y bienestar social (Secretaría del Bienestar, 2022). Además, según dentro de los hallazgos, de las 50 personas entrevistadas, apenas 8% (4 individuos) tenían acceso a seguridad social, condición que pone de manifiesto la urgente necesidad de abordar las inequidades en el mercado laboral y garantizar una mayor protección para los trabajadores en Tecali de Herrera.

Además, como el hallazgo principal de esta investigación, se encontró que los artesanos pedreros en tecali de herrera, bajo las condiciones en que realizan su trabajo, podrían estar en un riesgo de desarrollar enfermedades pulmonares de carácter laboral. El riesgo radica en que, durante los procesos de corte, fragmentación, pulido, y todos los relacionados a la transformación de piedras minerales, genera gran cantidad de polvos inorgánicos que saturan el espacio de trabajo en los talleres, y los cuales son inhalados por artesanos sin protección personal, sobre todo, respiratoria (cubrebocas), lo que la evidencia médica relaciona

a enfermedades como bronquitis, asma, cáncer de pulmón, tuberculosis y daños en los riñones, hepatitis, artritis, enfermedades autoinmunes y principalmente la silicosis. La silicosis por sus características se vuelve de carácter laboral, porque fuera de los procesos productivos no existen condiciones ambientales que exponga por tiempos prologados a la inhalación de partículas para que se genere un daño en los pulmones, y donde el uso de cubrebocas certificado es uno de los pocos medios de protección. La silicosis, como afección pulmonar, es una cicatrización de los pulmones de forma irreversible que reduce la capacidad pulmonar y, cuando esto pasa, el tejido dañado se considera tejido muerto, denominando fibrosis pulmonar, manifestando sintomatologías como problemas de oxigenación, fatiga, tos crónica, sibilancias, debilidad y desorientación persistentes, disnea de esfuerzo (en su estado grave). Rodolfo Nava Hernández, profesor de la Facultad de Medicina de la UNAM, asegura que “casi una quinta parte de las enfermedades del trabajo que se diagnostican en México son problemas respiratorios y que, de no ser atendidos prematuramente, podrían concluir en desenlaces fatales” (Nava, 2001).

Actualmente existen mecanismos de protección eficaces para la prevención de enfermedades pulmonares de carácter laboral para el trabajador que van desde cubrebocas certificados, hasta herramientas de aspiración de polvos en las áreas de trabajo o la inyección de líquidos precipitadores en los procesos de corte y transformación, pero no son usados por cuatro supuestos, que son los siguientes:

- 1) Incrementarían considerablemente los costos en la cadena productiva.
- 2) No existe una alerta consciente que prevenga a los trabajadores de enfermedades respiratorias.
- 3) Por condiciones de ruralidad que presenta el municipio no se tenga un acceso eficaz a nuevas tecnologías.
- 4) No se tenga recursos económicos para lograr mejoras en el espacio de trabajo.

El problema se agrava al considerarlos hallazgos surgidos del tercer instrumento de la investigación, “capacidades médicas del municipio” que busca caracterizar las condiciones de salud en el municipio, en donde se revela que el centro médico de Tecali de Herrera carece de equipos esenciales, como equipos radiológicos, laboratorio médico, resonancia magnética, tomografías y equipos de examinación pulmonar. Estos son cruciales para el diagnóstico de enfermedades pulmonares, como la silicosis y el cáncer de pulmón. En caso de necesidad, los habitantes del municipio deben desplazarse 33 kilómetros al centro médico más cercano y mejor equipado en la ciudad de Tepeaca, Puebla, para realizar estos exámenes. Esto evidencia que las instalaciones médicas de Tecali son ineficientes en lo que respecta al soporte de la salud de sus habitantes y trabajadores. Para terminar, los resultados de las entrevistas con el personal médico indican que, además de las incapacidades técnicas centro médico, este, tampoco cumple con los objetivos de promoción, prevención y formación en enfermedades laborales, una responsabilidad que recae en la Secretaría de Salud. Sorprendentemente, durante las entrevistas, el personal médico, a pesar de su conocimiento sobre la silicosis y las condiciones que la generan, negó la existencia de iniciativas enfocadas en la promoción, prevención e información de enfermedades pulmonares de origen laboral en el municipio, ya sea desde el centro médico o el ayuntamiento.

Consideraciones finales

Para concluir este capítulo, resulta fundamental reconocer que, en medio de la crisis global del sistema, el modelo económico neoliberal ha llegado a conformar la estructura global y su continuidad depende de la contribución de todos los miembros de la sociedad. Desde los primeros años de razonamiento, cada individuo se educa en la preservación del flujo de consumo necesario para el desarrollo de los mercados globalizados. A pesar de las críticas que recibe, la sociedad misma forma parte del entramado, ya que la

satisfacción derivada del acceso a una amplia gama de bienes y servicios en los mercados ha impulsado la línea de desarrollo promovida desde el inicio por las políticas económicas neoliberales.

El negocio de satisfacer necesidades es un gigante a nivel internacional, movilizándolo miles de millones de dólares. Grandes marcas y empresas respaldadas por capitales internacionales dominan la economía local. Sin embargo, detrás de esta imagen de comodidad se oculta una realidad muy diferente de la que generalmente nos presentan. Para descubrirla, basta con alejarnos del centro y dirigirnos a las zonas periféricas, donde se manifiestan las profundas repercusiones de este modelo de consumo global. En esta realidad, son muy pocos quienes se benefician, mientras que la gran mayoría de nosotros sufrimos las consecuencias, es una realidad escalofriante en la que la gente demanda infraestructura, pero al mismo tiempo, esta demanda fomenta la migración de mano de obra y el consumo, todo en beneficio de las utilidades económicas.

De modo general, las promesas de la internacionalización de los mercados no se cumplieron en México, en donde no solo, no se logró un desarrollo sostenido y generalizado, al estancamiento económico le acompañaron grandes tasas de desempleo, pobreza, inseguridad y precarización laboral. Estas realidades pueden verse en Tecali de Herrera, una de ellas se expresa de forma en que la mayoría de las familias e individuos presentan un estancamiento económico, una carencia de empleo formal, una inconsistente percepción de sueldos reales, una exclusión social y como ya se presentó, la comunidad tiene problemas para distribuir la riqueza entre sus habitantes en donde 13% de la población se mantiene en la pobreza extrema y 61% en pobreza moderada.

La contrariedad que representa este problema es que, para muchas personas en el mundo, y en este caso, Tecali de Herrera, el trabajo simboliza un riesgo muy alto a una muerte prematura o a una incapacidad permanente. Y lo peor es que todos los riesgos sociales resultan ser económicamente viables para los efímeros periodos de gobierno y para el empresariado, pero no así, para el sistema de salud que ya de por sí presenta un desbordamiento en la impartición de servicios, pero que en municipio no cuenta con equipos de prevención de enfermedades respiratorias. Es entonces, que contemplar los problemas en materia de seguridad y salud ocupacional resultan ser muy complejos, es una realidad que involucra a muchos actores y que el cumplimiento de obligaciones y responsabilidad cada uno de ellos resulta primordial para transformar esta realidad.

De manera más específica, y luego de haber expuesto los hallazgos de esta investigación, lo que sucede en la actualidad en el municipio de Tecali de Herrera es un proceso de “desarrollo” con intenciones de integración económica instrumental, en donde se repiten los patrones de comportamiento de la globalización más oscuros. Hoy en la localidad y la región es evidente los indicios de explotación, tecnificación y contaminación como el de cualquier otro sector económico con tendencia por la producción a escala, la masificación de las artesanías y la cosificación de los artesanos, en donde los derechos del trabajador se diluyen con aspectos como la necesidad y la pobreza y en donde se permite ver situaciones como el trabajo infantil.

Lo anterior permite vislumbrar un entorno económico que presenta un notorio ambiente de descomposición contractual y que da paso libre a la informalidad y sus diferentes derivaciones, pues la existencia de trabajadores autónomos, estables, tradicionales y, sobre todo, los inestables, sienta las bases para que la ley del trabajo sea muy difícil de aplicar en el municipio.

Y es frente a todas estas circunstancias que resultan evidentes a primera vista, que surge la pregunta: ¿En dónde está el actuar de las instituciones de salud y del trabajo y previsión social para atender este grave problema? La respuesta que se ha planteado en esta investigación es que, en la actualidad, las instituciones y secretarías no cuentan con la capacidad de garantizar el cumplimiento de las leyes y las normas en las ramas económicas del estado, tampoco, es evidente un interés municipal para atender el problema, sobre todo, porque lo desconocen.

Adhiriendo, y en el mismo sentido, es que gracias a la investigación de campo se conoció la perspectiva de los trabajadores que, en busca de una oportunidad de mejorar sus condiciones materiales, se exponen, de manera inconsciente, a un trabajo que podría ser mortal. Al respecto, cuando se realizaron las entrevistas, en la gran mayoría de los talleres, y ante la información presentada, se percibió un sentimiento de descontento, incomodidad, incredibilidad y descalificaciones hacia el instrumento metodológico (entrevista semiestructurada) y los objetivos de este. Como interpretación, este comportamiento puede ser sinónimo de que existe una normalización a los peligros que implica la profesión de pedrero, y se puede describir comportamientos de la normalización de los riesgos derivados del trabajo debido a tres aspectos:

- a) La protección de sus actividades económicas, con el objetivo de no desprestigiar su oficio, pues, existe un profundo orgullo e identidad entre los artesanos pedreros en relación con su oficio.
- b) Actitudes de negación en los obreros y/o la creación de un entorno tabú alrededor de los temas de salud, como quedó evidenciado en el trabajo de campo.
- c) Al respecto de su situación de alto grado de informalidad, podría resultar conveniente ocultar padecimientos o antecedentes médicos porque podría comprometer su estabilidad laboral.

Es así que los hallazgos que surgen a raíz de este trabajo son de la mayor parte de unidades económicas dedicadas a la producción de mármol y ónix, en el municipio de Tecali de Herrera, que no cuenta con una cultura de la prevención eficaz, ni adecuaciones en el espacio de trabajo que permita reducir la cantidad de polvo que se produce del proceso transformador y que pueda prevenir el riesgo de padecer silicosis. Y donde no existe pronunciamiento estatal y voluntad institucional de prevenir el problema al que se exponen los trabajadores. Ante los costos tan grandes que representa esta enfermedad para las familias y frente a instituciones de salud ineficientes, es importante generar un antecedente que permita dimensionar las escalas de un problema potencialmente mortal para una comunidad que por sus características se encuentra en desventaja.

Como ya se abordó en este trabajo de investigación, existen razones de sobra para poner atención al riesgo que corren los artesanos, empezando por una amenaza potencial a las economías familiares, seguido del gasto que representaría para el estado y, también, están consecuencias empresariales, ante estas posibles consecuencias lo más evidente resultaría la promoción de información.

Y es que, para poder hablar de un escenario diferente en el municipio de Tecali de Herrera, se considera fundamental la configuración de nuevas condiciones legislativas, técnicas laborales y productivas. Pero lo cierto es que la embestida de los mercados internacionales a las formas de producir ha sido muy fuerte, y ante eso, es obligación de los ciudadanos exigir siempre mayor y mejores atenciones ante riesgos como los planteados en esta investigación, peleando para que, en materia laboral, se mejoren sustancialmente las condiciones laborales, sobre todo porque son derechos que aún siguen siendo nuestros, abalados desde la Constitución. Al respecto y a modo de recomendación para el municipio se propone:

- a) La conformación sindical de artesanos/trabajadores pedreros en Tecali de Herrera.
- b) Crear desde el ayuntamiento y los centros de salud campañas de prevención con la promoción del uso de cubrebocas certificado en los talleres artesanales.
- c) Promover desde la dirección de industria y comercio del ayuntamiento municipal campañas de capacitación, a empresas/talleres, para el cumplimiento de las normas vigentes y capacitar en el correcto uso del equipo de protección personal.
- d) Crear un reglamento municipal sobre el uso obligatorio de equipo personal dentro de espacios laborales que transformen piedras minerales.
- e) Creación de un instituto/secretaría de prevención de riesgos laborales en Tecali de Herrera especializado en la rama industrial de fabricación de productos a base de piedras minerales no metálicas, que supervise todos los procesos productivos y el cumplimiento de las normas.

f) Crear una comisión municipal encargado del asesoramiento jurídico de aquellos artesanos que hayan sido afectados por este padecimiento.

g) Exigir y promover una inversión nacional, estatal y municipal al sector salud para que se mejoren las capacidades del centro médico de Tecali de Herrera, permitiendo generar diagnósticos y seguimiento de casos con prontitud y con cercanía a la población, permitiendo un mayor entendimiento a enfermedades laborales como la silicosis.

Para terminar, a las empresas/talleres se recomienda proveer de equipo de protección personal a los trabajadores, principalmente, cubrebocas certificados, humedecer los distintos procesos productivos, realizar limpiezas constantes en los espacios de trabajo y promover la cultura de la prevención y seguimiento de caso entre los trabajadores, y generar contrataciones formales con prestaciones sociales en la medida de lo posible.

Referencias

- Anónimo (2022). Condiciones laborales. (M. A. Oidor Ruiz, Entrevistador).
- Béjar, Alejandro (2018). *Cómo el neoliberalismo enjauló a México. El contexto de los siglos XX y XXI y la alternativa de un ecosocialismo democrático*. Ciudad de México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (2021). Dirección de Información y Comunicación Social en: <https://www.coneval.org.mx/SalaPrensa/Comunicadosprensa/Documents/2021/COMUNICADO_009_MEDICION_POBREZA_2020.pdf>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2020). “Censo de Población y Vivienda 2020” en: <microdatos: <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/#Microdatos>>
- Instituto Nacional de Geografía y Estadística (2022). “Productividad Total de los Factores”. Obtenido de promedio 1991-2020 en: <<https://www.inegi.org.mx/temas/pdf/>>
- Justiniani, Arturo (2013). “El Outsourcing en la reforma laboral”. *La Jornada*. En: <<https://www.jornada.com.mx/2013/07/27/politica/013a1pol.>>
- Nava, Rodolfo (2001). “Situación actual de la salud en el trabajo en México” en *Revista Latinoamericana de la Salud en el Trabajo*.
- Puebla (S. d.) (2023) Sistema Estatal de Planeación en: <<https://dduia.puebla.gob.mx/SITEP/apartados/siep.html>>
- Secretaría de Economía (2021). “Sistema de Información Arancelaria Vía Internet” en *Sistema de Información Arancelaria Vía Internet*. En: <<http://www.economia-snci.gob.mx/>>
- Secretaría del Bienestar (2022). “Informe anual sobre la situación de pobreza y rezago social 2022” en Tecali de Herrera. En: <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/698257/21_153_PUE_Tecali_de_Herrera.pdf>
- Sennet, Richard (2009). *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Tapia, B. & Manuel (2022). Percepciones del artesano y su oficio. (M. A. Oidor Ruiz, Entrevistador).

Acerca de los autores

José Arturo Jorge Sánchez Daza

Maestro en Ciencias Sociales-BUAP. Actualmente profesor jubilado de la BUAP. Profesor de Historia del Arte en la BUAP y de diversas asignaturas en la UPN Tlaxcala, entre ellas Epistemología, Enseñanza de la Historia, Estética, Ética, Comunicación, Lenguajes Artísticos, Desarrollo de Habilidades de Pensamiento. Su tesis de Maestría se tituló *Tendencias pictóricas contemporáneas en Puebla y sus antecedentes históricos*. Ha publicado diversos artículos en suplementos culturales de diarios estatales sobre la obra de reconocidos artistas poblanos.

Alfredo García Galindo

Doctor en Estudios Humanísticos por el Tecnológico de Monterrey y Posdoctorante en Sociología por el ICSyH-BUAP. Docente-investigador de la Facultad de Economía de la BUAP. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Se enfoca en el análisis crítico de la modernidad y el capitalismo, a través de una perspectiva interdisciplinaria entre la economía, la historia, la filosofía y la sociología.

Ernesto Cortés García

Doctor en Economía Política del Desarrollo, BUAP. Actualmente está realizando una estancia de investigación posdoctoral en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de la UATx, con apoyo del CONAHCyT. Su investigación aborda la relación entre arte, educación, sociedad y economía.

Juan Reyes Álvarez

Licenciado en Economía BUAP. Maestro en Economía y Gestión del Cambio Tecnológico. Doctor en Ciencias Económicas por la UAM. Interesado en temas de innovación, cambio técnico, patentes, empleo tecnológico y tecnología en la cultura. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Perfil PRODEP. Sus líneas generales de investigación son: Economía de la innovación, Economía política y tecnología. Sus líneas particulares de investigación: patentes, desarrollo tecnológico, tecnología, economía y cultura.

Jorge Romero Amado

Doctor en Economía. Maestro en Finanzas y Licenciado en Economía, todo lo anterior por la UNAM. Estancia posdoctoral en el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias-UNAM. Profesor investigador de tiempo completo en la Facultad de Economía BUAP. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Líneas de investigación: cultura, trabajo, economía del sector servicios y TIC.

Germán Sánchez Daza

Doctor en Economía UNAM. Académico de la Facultad de Economía de la BUAP desde 1982. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Sus temas de investigación son: ciencia y tecnología en el desarrollo, trabajo y relaciones laborales, educación superior y trabajo docente, economía y cultura.

Vanessa Parody Lozano

Licenciada en Sociología por la BUAP, obteniendo mención *Cum Laude* con la investigación: “Consumo de cine, habitus, campo cultural y clase social”. Especialidad en Políticas Culturales y Gestión Cultural por la UAM-I, con mención por mérito académico. Subdirectora de actividades culturales en Museos Puebla 2019-2021. Desarrolló proyectos de gestión cultural para la Secretaría de Cultura de Santiago de Cali, Col., 2020-2022. Actualmente estudia la Maestría en Estudios Sociales-BUAP con la investigación: “La construcción social de la ocupación de los artistas pictóricos en el contexto de pandemia por COVID-19”.

Leopoldo Calderón Méndez

Licenciado en Economía por la BUAP, con especialización en Finanzas. En 2010 funda History & Collectibles, empresa especializada en la adquisición y venta de monedas en metales finos coleccionables, filatelia, historia postal, documentos y arte gráfico mexicano, en especial litografía y grabado. Interesado en la aplicación de las nuevas tecnologías como *blockchain* e inteligencia artificial en el área financiera. Ha escrito artículos sobre inteligencia artificial relacionados con las finanzas.

Axel Alfredo Morales Cabrera

Doctor en Economía Política del Desarrollo-BUAP. Sus líneas de investigación son: Economía política del arte y la música, Estética de la música y Sistemas complejos aplicados al arte y la tecnología. Sus intereses profesionales son la docencia y la investigación, así como la composición contemporánea y la producción musical.

María Andrea López Toache

Maestra en Artes Visuales, Academia de San Carlos. Licenciada en Diseño y Comunicación Visual, UNAM. En su trayectoria académica y de investigación, destaca su enfoque multidisciplinario, por lo que su trabajo se sitúa en la confluencia de diversas disciplinas, como el arte, las nuevas tecnologías y la economía política. Actualmente estudia el Doctorado en Economía Política del Desarrollo-BUAP.

Gerardo Martínez Hernández

Doctor en Pedagogía Crítica y Educación Popular, docente de la Facultad de Artes-BUAP. Su investigación y desarrollo se destaca en el área de la didáctica y enseñanza de la música, pedagogía crítica y educación popular dirigidas a la formación de niñas y niños.

Pablo Sigfrido Corte Cruz

Profesor-Investigador de la Facultad de Economía, BUAP. Doctor en Economía por la Universidad de las Américas Puebla. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores e Investigadores, nivel I. Principales líneas de investigación: Economía del Desarrollo Sostenible, Economía Naranja, Evaluación de Impacto a Programas Públicos al Campo.

Paula Carrizosa Dávila

Formada en Ciencias de la Comunicación. Reportera de cultura en *La Jornada de Oriente* desde el año 2010. Interesada en el arte contemporáneo, en la Historia del arte y su teoría. Lectora de poesía, con afán particular en el portugués Fernando Pessoa y sus heterónimos.

Sergio Cortés Sánchez

Licenciado en Economía por la UNAM (1975). Profesor-Investigador de la Facultad de Economía de la BUAP (1979-2021), actualmente jubilado. Articulista del diario *La Jornada de Oriente* desde 1990. Área de interés: artistas plásticos abstractos.

Alma Rubí Castañeda Rodríguez

Licenciada en Economía por la BUAP, cursa la Maestría en Antropología Sociocultural en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP. Sus líneas de investigación se relacionan con la cultura, el trabajo, la cosmovisión y actualmente los rituales y religiosidad; enfocando la región de la Sierra Norte de Oaxaca, específicamente con la cultura Mixe.

Zayra Yadira Morales Díaz

Doctora en Economía Política del Desarrollo, BUAP. Actualmente realiza el tercer año de Estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma de Zacatecas, como parte de las Estancias Posdoctorales por México, CONAHCyT. Su trabajo de investigación se ha enfocado en el estudio de las violencias estructurales que viven las mujeres en México.

Leonardo Contreras Mariscal

Doctor en Economía Política del Desarrollo. Maestro en Desarrollo Económico y Cooperación Internacional y Licenciado en Economía, todos ellos en la BUAP. Sus líneas de investigación: desarrollo local, territorio y disputa, actores sociales.

Miriam Luzán Cervantes

Doctora en Desarrollo Regional por El Colegio de Tlaxcala. Posdoctorante CONAHCyT en el programa Doctorado en Economía Política del Desarrollo-BUAP. Cuenta con investigaciones acerca de las condiciones y ambiente de trabajo, riesgos y salud ocupacional. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I.

Miguel Ángel Oidor Ruiz

Licenciado en Comercio Internacional-UPAEP. Maestría en Desarrollo Económico y Cooperación Internacional-BUAP. Su área de investigación se ha centrado en las condiciones laborales de los trabajadores y políticas de desarrollo, con interés particular en artesanos de Tecali de Herrera, Puebla. Actualmente estudia el Doctorado en Economía Social y Solidaria-BUAP.

*El trabajo artístico y artesanal frente al mercado:
creatividad, tecnología y subordinación. Tensiones en
un contexto de precariedad y pandemia en México, se
terminó de imprimir en septiembre de 2024, en los
talleres de Mercadotecnia y Propaganda LUK, con
domicilio en Av. Bosques 6107, Col. Bugambilias,
Puebla, Puebla, C.P. 72440*