



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

"Francisco García Salinas"

UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR

**MAESTRÍA EN EDUCACIÓN Y DESARROLLO PROFESIONAL
DOCENTE**

TESIS

**EDUCACIÓN PATRIMONIAL PARA LA SALVAGUARDIA
DEL PATRIMONIO ARTESANAL. LA TRANSMISIÓN DE
SABERES EN TALLERES FAMILIARES ALFAREROS DEL
ESTADO DE ZACATECAS, MÉXICO**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN EDUCACIÓN Y DESARROLLO
PROFESIONAL DOCENTE**

PRESENTA:

Lic. Mónica Velásquez Roque

Directora:

Dra. Irma Faviola Castillo Ruiz

Codirectora:

Dra. Beatriz Marisol García Sandoval

Zacatecas, Zac., México; a 24 de junio de 2024

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es analizar a la educación patrimonial como recurso para la salvaguardia del patrimonio artesanal alfarero en el estado de Zacatecas, México; se toma como caso de estudio cuatro talleres familiares de los municipios de Tabasco, Pinos, Jalpa y Jerez. La metodología es de tipo cualitativa, de corte monográfico, etnográfico y analítico. Se concluye que los talleres alfareros son espacios de transferencia intergeneracional de saberes considerados como Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), en donde es fundamental la memoria, la transmisión oral, la imitación, y canales sensoriales conformados por la observación, el olfato, el oído y el tacto.

PALABRAS CLAVE: Educación patrimonial; Salvaguardia; Patrimonio artesanal; Transmisión de saberes; Talleres familiares alfareros.

AGRADECIMIENTOS INSTITUCIONALES

El presente trabajo de investigación fue realizado gracias al apoyo económico de la Beca Nacional de Posgrado otorgada por el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAHCYT), durante el periodo de 01 de agosto del 2021 al 31 de julio del 2023. Mi agradecimiento a esta institución.

Agradezco de igual forma a la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, a través de la Unidad Académica de Docencia Superior y la Maestría en Educación y Desarrollo Profesional Docente, por la oportunidad de concluir mi formación de posgrado en el nivel de Maestría.

De igual forma agradezco de manera muy especial a la Dra. Magdalena A. García Sánchez, del Centro de Estudios Arqueológicos de El Colegio de Michoacán, A. C., ubicado en la ciudad de la Piedad, Michoacán, México, por permitirme realizar una estancia de investigación bajo su tutoría en esa institución. Su apoyo, motivación y asesoramiento fueron vitales para el desarrollo de la presente investigación.

Zacatecas, Zacatecas, México; a 10 de abril de 2024.

Mónica Velásquez Roque.

Generación 2021-2023
MEDPD

AGRADECIMIENTOS PERSONALES

Agradezco de manera infinita a Dios por darme las oportunidades que se han presentado en la vida, así como las herramientas para seguir este camino.

Gracias de corazón a todas aquellas personas quienes estuvieron involucradas en este proceso de formación, a mis profesores y profesoras de la Maestría, a mis lectores y lectoras: la Dra. Carolina López Lozano, la Dra. Magdalena García Sánchez y el Dr. José Antonio Ruiz Gil. Pero, con profunda estima y reconocimiento, a mi Codirectora de tesis la Dra. Beatriz Marisol García Sandoval, y mi Directora de tesis la Dra. Irma Faviola Castillo Ruiz, quienes son pilares fundamentales en la dirección y enriquecimiento de esta investigación.

Mi reconocimiento en particular a la Dra. Irma Faviola Castillo Ruiz, quien además de orientarme de forma académica, se convirtió en mi confidente, no voy a dejar de agradecerle esas interminables, pero muy enriquecedoras pláticas.

Mi gratitud se extiende a cada artesano y artesana quienes me abrieron las puertas de sus talleres: las familias Ruiz, Lara y Núñez; y, por supuesto, a la familia Roque, mi familia, en especial a mi abuelita María y mis tíos y tías, por apoyarme.

De manera particular quiero reconocer el trabajo alfarero de Don Felipe Núñez, quien falleció hace algunos meses antes de verse concluida esta investigación. La noticia nos entristeció profundamente, por lo cual expreso nuestra solidaridad ante la pena que embarga a su familia; él fue uno de los artesanos más entusiastas al momento de platicarme sobre su historia de vida. ¡Muchas gracias, Don Felipe!

A mi familia: a mi padre y madre, Miguel y Eloisa, respectivamente; a mis hermanas: Laura y Vicky; y mi pequeño sobrino Santiago, así como a mi cuñado Jaime, por ser los principales cómplices en mis proyectos.

A la familia de mi esposo, mis suegros: Lidia y Cornelio, por apoyarme como otra hija más. A Octavio, Esmeralda, Daniel y Lisa, así como a mis sobrinos y sobrinas.

Gracias a mi hija Lucía Renata y a mi hijo Alfredo, quienes tuvieron que tolerar días de ausencia y carga de trabajo de su mamá; ustedes son el motor de mi vida, parte de este logro es de ustedes.

Finalmente, y no menos importante, sino todo lo contrario, quiero dar las GRACIAS, así con mayúsculas, a mi esposo Cornelio. Así de grande ha sido el apoyo que he recibido de su parte. Gracias por estar en cada decisión y no dejar que dé un paso atrás. Te amo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
 CAPÍTULO I. EDUCACIÓN PATRIMONIAL PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO ARTESANAL	35
1.1 La educación patrimonial como propuesta teórico-metodológica.....	36
1.2 El patrimonio, concepto y construcción social	45
1.3 El patrimonio artesanal: delimitación conceptual	49
1.4 El patrimonio artesanal y la normatividad para su salvaguardia	59
 CAPÍTULO II. LA TRANSMISIÓN DE SABERES EN LOS TALLERES ARTESANALES	72
2.1 La continuidad en la transmisión de saberes artesanales. Una perspectiva histórica.....	73
2.2 Los saberes artesanales	82
2.3 La transmisión de saberes artesanales.....	88
2.4 Talleres artesanales como espacios de transmisión de saberes	101
 CAPÍTULO III. TALLERES FAMILIARES ALFAREROS Y LA TRANSMISIÓN DE SABERES. LA EDUCACIÓN PATRIMONIAL COMO RECURSO PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO ARTESANAL	106
3.1 Panorama geocultural del estado de Zacatecas y las condiciones para la alfarería.....	107
3.2 Talleres familiares alfareros en el estado de Zacatecas	117
3.2.1 Taller Ruiz	120
3.2.2 Taller Lara.....	124
3.2.3 Taller Roque.....	129
3.2.4 Taller Núñez.....	134

3.3 Transmisión de saberes en los talleres familiares alfareros del estado de Zacatecas.....	139
3.3.1 Saberes: múltiples aprendizajes al interior de los talleres familiares alfareros.....	139
3.3.2 Mecanismos para la transmisión de saberes de la alfarería en talleres familiares del estado de Zacatecas.....	149
CONCLUSIONES	170
ANEXOS	191

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Definición etimológica de artesanía.....	51
---	----

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Lámina 60 del Códice Mendocino	76
Imagen 2. Mapa del estado de Zacatecas	110
Imagen 3. Distribución de las ramas artesanales en el estado de Zacatecas	112
Imagen 4. Cerámica prehispánica procedente de la Zona Arqueológica de La Quemada.....	114
Imagen 5. Localización geográfica de los talleres alfareros de Tabasco, Pinos, Jalpa y Jerez.....	118
Imagen 6. María Refugio Ávila, junto a su esposo Moisés Ruiz.....	122
Imagen 7. Taller alfarero de la familia Ruiz	123
Imagen 8. Loza elaborada en el taller alfarero de la familia Ruiz	124
Imagen 9. Señor Francisco Lara Limones en su taller alfarero	126
Imagen 10. Taller de la familia Lara	127
Imagen 11. Comparativa de las piezas que actualmente realizan en el taller Lara (izquierda) y una cazuela antigua elaborada por su madre (derecha)	129
Imagen 12. María Valdivia junto a su hija Ma. Eloisa Roque	131
Imagen 13. Antiguo taller de la familia Roque	132
Imagen 14. Aprendizaje a de las nuevas generaciones	133
Imagen 15. Piezas que elaboran en el taller Roque	134
Imagen 16. Macetas que elaboran en el taller Núñez	136
Imagen 17. J. Felipe Núñez junto a su hija María del Refugio Núñez	137
Imagen 18. Taller de la familia Núñez	138
Imagen 19. Extracción de arcilla	141
Imagen 20. Amasado del barro	142
Imagen 21. Proceso de preparación de barro colado.....	144
Imagen 22. Moldes de yeso utilizados en el taller de la familia Núñez.....	145
Imagen 23. Imagen que muestra la técnica de secado conocida como “enjaulado”	146
Imagen 24. Cajas de barro	148

Imagen 25. Rodrigo Roque (lado izquierdo) rodeado de niños, niñas y jóvenes que iban a aprender al taller.....	151
Imagen 26. Incandescencia que se observa cuando ha subido la temperatura en un horno	153
Imagen 27. J. Felipe Núñez explicando el diseño de la “tortera”	155
Imagen 28. Horno de leña del taller Ruiz	156
Imagen 29. María del Refugio Núñez participa en todas las etapas de la producción de macetas.....	159
Imagen 30. Nieto del señor Francisco Lara jugando con lodo, imitando el área de trabajo de su abuelo.....	161
Imagen 31. Bisnietos de María Valdivia apoyando en el proceso de colar el barro	162
Imagen 32. Tornos usados para hacer cántaros y ollas	164

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Objetivos de la educación patrimonial.....	41
Figura 2. Criterios metodológicos de la educación patrimonial	43

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo A. Alfareros y alfareras participantes en la investigación	191
Anexo B. Cuadro comparativo de los criterios de análisis de la información etnográfica aportada por cada persona entrevistada	192

ACRÓNIMOS

CNCA	Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
CONABIO	Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
DGAP	Dirección General de Arte Popular
DGPYME	Dirección General de Política de la Pequeña y Mediana Empresa
EECyRZ	La Escuela Estatal de Conservación y Restauración de Zacatecas “Refugio Reyes”
ENAH	Escuela Nacional de Antropología e Historia
FONART	Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías
IDEAZ	Instituto de Desarrollo Artesanal del Estado de Zacatecas
ILAM	Instituto Latinoamericano de Museos
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia
INEGI	Instituto Nacional de Geografía y Estadística
INI	Instituto Nacional Indigenista
IZC	Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”
OCPM	Organización de Ciudades del Patrimonio Mundial
OEI	Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura
PAIP	Patronato de las Artes e Industrias Populares

PCI	Patrimonio Cultural Inmaterial
SEP	Secretaría de Educación Pública
SDA	Subsecretaría de Desarrollo Artesanal
UAZ	Universidad Autónoma de Zacatecas
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

INTRODUCCIÓN

México posee un amplio espectro de manifestaciones culturales, muchas de las cuales han sido valoradas y declaradas como Patrimonio Cultural de la Humanidad por parte de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

Conforme al marco legal de protección del patrimonio cultural y natural, tanto nacional como internacional, hasta hace algunas décadas los bienes culturales materiales o construidos, habían resultado con mayores oportunidades para ser preservados, ya que desde el siglo XIX, y por medio de diversas disciplinas científicas como la Arqueología, la Historia, la Historia del Arte y la Restauración, se desarrollaron estrategias de investigación, restauración, conservación y difusión. El mayor referente de este proceso de conservación ha sido la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*, expuesta en 1972 por la UNESCO.

Las representaciones inmateriales de la cultura, en cambio, aunque han sido objeto de estudio desde los siglos XVIII y XIX, en este último de manera especial a partir de disciplinas como la Antropología o la Etnografía, fue hasta hace dos décadas cuando se consideraron de manera institucional en el marco normativo internacional emitido por la UNESCO, al publicar en 2003 la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), 2003).

Anterior a esto, las manifestaciones inmateriales de la cultura solían encontrarse en un contexto de mayor vulnerabilidad, pues al ser expresiones vivas, es decir, que se recrean a través de sus portadores y portadoras, y que dependen de su transmisión intergeneracional a lo largo de la historia, se veían amenazadas por diversos factores, ya fuesen políticos, ambientales, sociales, económicos, etc., lo cual las volvía más endeble y en riesgo de perderse.

En el concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) propuesto por la UNESCO en la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* (UNESCO, 2003), están incluidas aquellas manifestaciones que en su esencia contienen o son portadoras de saberes locales, como son: mitos, danzas, conocimientos tradicionales (gastronómicos, agrícolas, herbolarios), festividades religiosas, diseños de las artes populares y oficios artesanales, incluyendo sus técnicas y tecnologías, entre otras cuestiones.

En México, parte de la salvaguardia del PCI ha sido realizada por especialistas en el área de Antropología y Etnografía, aun antes de que se emitiera la *Convención* de 2003; sobre todo, por quienes han pertenecido al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) desde su fundación en 1939, y de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), dependiente de este mismo Instituto (Portal & Ramírez, 1995).

En su etapa más reciente, durante los últimos cincuenta años la labor de investigar, documentar y establecer propuestas para salvaguardar y difundir el PCI, ha sido de interés por parte de investigadores e investigadoras adscritos a las Universidades (en su mayoría públicas), Centros Públicos de Investigación, o en Institutos de Cultura Estatales; a esta lista se suman, quizás, las y los cronistas

municipales, así como algunas personas que, de manera independiente, han efectuado tareas encaminadas a la identificación, investigación y documentación de las diferentes manifestaciones culturales. Este proceso se amplió y formalizó a partir de la *Convención* de 2003 difundida por la UNESCO.

Dada la amplitud del tema, el trabajo de las instituciones gubernamentales ha sido importante, pero también el de grupos del sector privado, o asociaciones civiles, que se han dado a la tarea de llevar a cabo diversas actividades de investigación, difusión y promoción de las expresiones culturales propias de cada entidad federativa en México. Sin embargo, falta mucho por avanzar con políticas y acciones que permitan un mayor arraigo y permanencia de las manifestaciones culturales, tanto en las comunidades portadoras del PCI, como fuera de ellas.

Aunada a esta problemática, hay que considerar que, en muchas ocasiones, la falta de canales de difusión hace que la información generada a través de estos esfuerzos por salvaguardar el patrimonio, sólo quede en manos de quienes la generan (las investigadoras y los investigadores), y no llega a tener resonancia entre la población a quien en realidad debe estar dirigida (García, 2011).

En cuanto al sector educativo, en tiempos recientes se han implementado iniciativas encaminadas a integrar el concepto de patrimonio cultural como un tema enseñable en los planes y programas, lo cual corresponde al marco teórico y metodológico de la educación patrimonial; sin embargo, en México sólo ha sido más visible en el sistema de Educación Básica.

Desde este ámbito es necesario crear estrategias metodológicas que ayuden a incorporar este término, y a ampliar el manejo de conceptos que giran en torno a él, para propiciar su revalorización y rescate, lo que en términos sociales se llamaría

conciencia patrimonial, no sólo desde una formación escolarizada, sino también desde la educación no formal e informal (Castro & Martínez, 2017).

En el caso particular de los saberes artesanales, los cuales incluyen las técnicas, procesos, tecnologías, materiales, espacios, así como la relación con el entorno natural del lugar en donde se desarrollan, su continuidad está determinada por aquellas personas quienes aún realizan estos oficios, es decir, los artesanos y las artesanas. Sin embargo, los cambios generacionales, así como las transformaciones de utilidad que se le atribuyen a muchos objetos artesanales, entre otras causas, han propiciado que las niñas, los niños, y las y los jóvenes, dejen de aprender estos oficios.

Los programas gubernamentales para la protección de las artesanías en México, a través del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), se centran en la capacitación, la realización de concursos de arte popular y el otorgamiento de apoyos a la producción y comercialización de piezas, pero la transmisión de saberes es un tema poco tratado. Al respecto, son escasos los espacios enfocados a la enseñanza formal de esta actividad, como lo señala Sales (2013):

“En este escenario, en la organización del sector artesanal tampoco se cuenta con un censo de enseñanza artesanal ni una existencia que certifique sus saberes. En consecuencia, al no existir un certificador de procesos artesanales, no sólo la organización del sector, sino el propio saber, se difumina” (p. 33).

Como se sabe, la transmisión de saberes en las actividades artesanales por lo general, o por tradición, se ha realizado de manera oral, y no en un entorno formal o escolarizado, a pesar de que en la actualidad existen programas académicos sobre Artes populares; es decir, el artesano o la artesana no va a la escuela a recibir

los conocimientos, sino que durante siglos han sido transmitidos de un padre o una madre, a sus hijos o hijas, en una secuencia generacional. Esta transmisión consanguínea se rompe cuando alguno o alguna de los o las integrantes de la familia decide no continuar con el oficio, y con él se pierde un cúmulo de saberes.

El taller familiar se convierte, entonces, en el espacio en donde se dan estos mecanismos de transmisión de saberes que se vuelven tradicionales. La familia y la memoria colectiva de sus integrantes son los fundamentos por medio de los cuales se insertan los recuerdos y vivencias que son entregados a través de la oralidad. De esta manera, dichos agentes culturales tienen una función de suma importancia debido a que permiten la continuidad del oficio (Freitag & Del Carpio, 2016).

Es en el contexto familiar en donde se crean y reproducen experiencias, normas y tradiciones, las cuales son transmitidas de padres y madres, a hijos e hijas, nietos y nietas, y crean una historia generacional. Así también funciona la enseñanza dentro de los talleres, en donde los roles según el sexo y la edad marcan pautas de acción, pues se designan actividades de acuerdo con la experiencia de las personas, considerando si son hombres o mujeres, y según sus edades. De esta manera *“aprender a hacer artesanías, significa, por un lado, incorporar saberes y técnicas del oficio, y, por otro lado, las historias y memorias que cada familia conserva sobre el trabajo”* (Freitag & Del Carpio, 2016, p. 263).

A pesar de que los artesanos y las artesanas suelen tener una amplia red de enseñanza en las comunidades, en la cual se involucran abuelos, abuelas, hijos, hijas, nietos, nietas, tíos, tías, primos, primas, y demás figuras familiares, como se dijo antes, la transmisión y permanencia de los saberes sobre técnicas y procesos

a través de la tradición oral resulta tener el riesgo de perderse al momento de que una generación, o de que algún o alguna integrante de la familia, abandone el oficio.

De manera desafortunada la mala situación socioeconómica, el discurso excluyente de la memoria histórica, cuestiones medioambientales, incluso, por la mentalidad de los artesanos y artesanas quienes llegan a considerar que no es importante su trabajo, son factores que llevan a ceder paso al olvido, y con ello a la pérdida de la memoria cultural e identidad del colectivo artesanal.

El ingreso económico que dejan las ganancias de las ventas de artesanías es un factor que ha influido para la pérdida de la tradición artesanal, ya que muchas veces no es suficiente para solventar la manutención de las familias que se dedican a esta actividad, quienes, además, por lo general habitan en zonas rurales o pequeñas ciudades; y cuando viven en ciudades grandes, sufren de marginación y pobreza. Por esta razón los artesanos y las artesanas experimentan la necesidad de migrar a otros estados, e incluso fuera del país, en el caso de México a los Estados Unidos de Norteamérica, para conseguir una forma de sustento más estable, de ahí que dejan atrás su herencia artesanal.

Otro factor es el sistema neoliberal que abrió el mercado mundial y facilitó la producción y consumo de objetos producidos con materiales sintéticos y más económicos; por consiguiente, en la vida cotidiana ha ocasionado el desplazamiento o desuso de los artículos artesanales como ollas de barro, tapetes de fibras vegetales, muebles de madera, por mencionar algunos. En todo caso, estos productos se utilizan en contextos especiales, y en eventos o festividades como parte del folclore mexicano.

Como se ha observado en México, por causa de lo anterior, el artesanado se ha visto en la necesidad de abandonar su oficio o modificar los diseños de sus piezas. En respuesta a esta realidad han creado innovaciones en los procesos, nuevos diseños y acabados, con la intención de masificar la producción y estar en el gusto de las personas que de forma potencial pueden consumir sus productos, lo cual incluye al sector del turismo; quizás no sea del todo negativo, pero en esa transición se propicia la pérdida de los saberes tradicionales.

La disposición de materia prima es otro de los factores que determina la elaboración de las artesanías. En la actualidad se viven problemas de sobreexplotación de recursos naturales, al mismo tiempo se conocen los estragos que produce la expansión de la mancha urbana al ocupar terrenos en donde durante muchos años se obtenían los recursos para el trabajo, por ejemplo: barro, varas de carrizo, fibras vegetales, plantas para extraer colores vegetales, etcétera.

En el caso de México el perjuicio al sector artesanal ha sido preocupante, tal como sucede con los alfareros y las alfareras de los municipios de Tonalá y Tlaquepaque, en el estado de Jalisco, en donde existe una antiquísima tradición alfarera, pues los bancos de arcilla han quedado sepultados bajo las construcciones de los nuevos fraccionamientos de zonas habitacionales. Otro caso es el del estado de Michoacán, en donde en algunas zonas se acentuó la deforestación debido al cultivo masivo del aguacate, y ha dejado sin materia prima a quienes realizaban piezas de madera. Esto impacta en el arte popular, ya que, por sustituir los materiales originales, se están incluyendo otros que son ajenos a los originarios, de ahí que se desvirtúa el origen y significado de las artesanías (Espejel, 2014).

Existe, por último, una mala percepción por parte del propio artesano o artesana en torno a su trabajo, ya que lo consideran una opción no estable para su subsistencia económica. Por esta razón, prefieren que sus descendientes no lo continúen; esto ha orillado a las nuevas generaciones a optar por la profesionalización de otros saberes o estudiar una profesión universitaria, dejando atrás el oficio familiar. Es común escuchar a los artesanos y las artesanas decir que prefieren que sus hijos e hijas “sean algo en la vida”, y que no se dediquen a las labores artesanales; así, sus descendientes pierden el apego hacia sus tradiciones.

El estado de Zacatecas, México, a pesar de no ser una entidad con una alta producción artesanal que sea representativa en cuanto a los estándares de producción y venta, como a nivel nacional se reconocen en ese estatus a los estados de Jalisco, Oaxaca, Guerrero o Michoacán, por citar los más significativos, cuenta con una amplia variedad de ramas artesanales como alfarería, textiles, lapidaria, talabartería, talla de madera, cartonería, arte Wixárika, por mencionar algunas. Sin embargo, todas se ven amenazadas por los mismos problemas que afectan al resto del artesanado en el país.

Para apoyar al sector artesanal el Gobierno del Estado de Zacatecas durante las últimas tres décadas ha creado diversas políticas. Una de las primeras fue la creación en 1999 del Instituto de Desarrollo Artesanal del Estado de Zacatecas (IDEAZ), como una política del Gobierno de Ricardo Monreal Ávila (Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas, 1999). Este Instituto permaneció en funciones hasta el año 2010, cuando se convirtió en la Subsecretaría de Desarrollo Artesanal (SDA), dependiente de la Secretaría de Desarrollo Económico, y es la que en la actualidad está en funciones.

En el año 2014 tuvo lugar otra iniciativa gubernamental para promover la salvaguardia del PCI, al publicarse la *Ley de protección y conservación del patrimonio cultural del estado de Zacatecas* (Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas, 2014). Después, en 2020 se decretó la *Ley de desarrollo, protección y difusión de las actividades artesanales del estado de Zacatecas y sus municipios* (Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas, 2020), como una iniciativa para vincular las actividades artesanales con el desarrollo económico, educativo y cultural del estado, a través de su difusión, promoción y comercialización.

La más reciente de las acciones fue el decreto en 2021 de la *Ley de cultura del estado de Zacatecas y sus municipios*, en la cual se vincula a las actividades artesanales como parte del desarrollo cultural del estado de Zacatecas y de sus municipios; además, se reconoce la importancia que debe tener como parte del patrimonio cultural e histórico del estado (Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas, 2021).

La SDA, de igual manera ha creado diversas acciones encaminadas a la transmisión de saberes artesanales en el estado de Zacatecas. Entre los más relevantes destacan los talleres de iniciación y sensibilización, la capacitación de grupos de infantes, jóvenes y personas adultas en diversas ramas artesanales, así como la implementación de clases muestra en diferentes instituciones educativas públicas y privadas, las cuales han generado interés entre la población por conocer más sobre su cultura y tradiciones. Sin embargo, estos programas no son permanentes y no se manejan a largo plazo, por lo cual las personas interesadas

en aprender de manera continua alguna técnica artesanal, sólo logran conocimientos parciales y por afición, no para dedicarse a esta actividad.

Resulta trascendental en este contexto, como se hizo referencia al inicio, señalar que los talleres artesanales familiares sean considerados como un espacio educativo en donde la transmisión de saberes se lleva a cabo a través de diferentes mecanismos. Tales mecanismos son procesos de enseñanza-aprendizaje por medio de los cuales se perpetúa una actividad considerada como tradición que ha persistido por generaciones en un entorno social determinado.

La importancia de este tema conlleva la idea de que la enseñanza-aprendizaje en el contexto cultural y espacial propio de las artesanas y los artesanos, generalmente organizado en torno a sus centros familiares, también fomenta la riqueza multicultural y la identidad de los pueblos. A partir de esta valoración se busca reivindicar el valor de la actividad artesanal como una forma de vida, aunque enfrente serias crisis económicas y culturales; por otra parte, evidenciar que los procesos de enseñanza- aprendizaje no solo ocurren en un ambiente formal o escolarizado.

Al resignificar el valor de la transmisión de saberes, es decir, la enseñanza-aprendizaje de las experiencias tradicionales dentro de los talleres artesanales, se entiende que son procesos pedagógicos que implican técnicas y metodologías específicas. Puesto que la educación es un aspecto que atraviesa estos procesos, y que, al mismo tiempo, al analizarlos y difundirlos desde investigaciones como la presente, se pretende visibilizarlos como parte del rico patrimonio cultural que existe en México, por lo cual se trae al escenario investigativo la educación patrimonial.

La educación patrimonial, en este sentido, representa una posibilidad, una estrategia adecuada y necesaria para generar condiciones y acciones que se muestran en dos vías. La primera, es sobre el hecho de que se enseña y se aprende en y para el patrimonio, esto es, para el caso de las artesanas y los artesanos que producen el patrimonio, a través de esta educación pueden construir una forma de vida con identidad cultural, socializar y generar redes familiares, así como establecer espacios de negociación y desarrollo comunitario.

La segunda vía, es aquella que permite comprender que se enseña y aprende para y hacia el patrimonio, es decir, mediante el diseño de recursos didácticos que fomenten el conocimiento, valoración y difusión del patrimonio entre la sociedad para su óptimo uso y disfrute. Esto contribuye para que se propicien habilidades patrimoniales y una conciencia patrimonial. La educación patrimonial coadyuvará para salvaguardar estas manifestaciones inmateriales culturales que cada vez más pasan por desapercibidas, e incluso, muchas están en vías de desaparecer.

En el estado de Zacatecas la alfarería¹ es una de las ramas artesanales más antiguas, pero que día a día pierde presencia entre la sociedad. Solo para contextualizar su historia, se tiene conocimiento de que esta práctica se remonta en algunos municipios a la época prehispánica, y en otros, a más de un siglo de antigüedad. Los municipios en donde se tiene registro de actividad alfarera en la actualidad son: Pinos, Ciudad Cuauhtémoc, Zacatecas, Monte Escobedo, Tabasco,

¹ Se entiende la alfarería como el conjunto de técnicas y procesos antiguos para la elaboración de piezas de barro, que aún se encuentran vigentes en diversas comunidades (Secretaría de Cultura y Turismo, 2022).

Jalpa, Guadalupe, Villa García, Ojocaliente, Pánuco, Jerez, Teúl de González Ortega, Valparaíso² y Villa de Cos (Burciaga, 2009a; 2009b; 2009c; 2009d; 2009e; 2009f; 2009g; 2009h; 2010a; 2010b).

En la presente investigación, para fines de una delimitación del estudio se consideraron como casos de análisis cuatro talleres familiares alfareros del estado de Zacatecas: de los municipios de Tabasco, Pinos, Jalpa y Jerez.³ Cada uno tiene una historia y una manera particular en la cual desarrollan el oficio. La delimitación se realizó en función de que la autora de esta investigación forma parte de una familia que ha practicado la alfarería en el municipio de Jalpa durante varias generaciones, y ahora representa a la cuarta generación de artesanos y artesanas, por lo cual tiene un acercamiento con este sector artesanal.

Se eligieron sólo cuatro talleres en función del conocimiento previo de los mismos por parte de la autora; asimismo, debido a que son de los más reconocidos en el gremio de la alfarería, sumado a que su localización geográfica permitió realizar adecuadamente el trabajo de campo y programar los traslados y tiempos de investigación. Cabe agregar que, dada la experiencia personal de la autora, consideró importante realizar este estudio puesto que conoce de cerca las

² La alfarería en Valparaíso está en proceso de pérdida, pues *“quienes se dedicaban a esta actividad desaparecieron paulatinamente y, aunque existan bancos de arcilla en terrenos que no representan dificultades para su extracción, este trabajo deja de ser atractivo para las nuevas generaciones del municipio”* (Burciaga, 2009f, p. 86). En otros municipios de igual manera se ha perdido, pero hacen falta más investigaciones de estudios de caso que amplíen el estado actual de la actividad.

³ Para cada caso de estudio se cuenta con el Consentimiento informado por parte de las personas entrevistadas, permitiendo el uso de sus nombres y datos necesarios según las técnicas del trabajo de documentación histórica y etnográfica. Los Consentimientos se encuentran archivados en la Maestría en Educación y Desarrollo Profesional Docente de la Universidad Autónoma de Zacatecas, registrados por la Comisión de Titulación; asimismo, la autora de la tesis resguarda una copia.

situaciones por las que atraviesa el gremio artesanal en cuanto a la producción, venta, valorización y difusión de las artesanías.

El primer caso es un taller localizado en el municipio de Tabasco. Corresponde al taller de la familia Ruiz, que por generaciones se ha dedicado al oficio de la alfarería; ahí los niños y niñas, desde muy pequeños y pequeñas, desempeñan actividades dentro del proceso de producción, pues es común que *“el oficio de la alfarería se comienza a aprender de manera informal en el círculo familiar, hasta que se inmiscuyen por completo y logran adquirir la técnica y el conocimiento”* (Canizales, 2010, p. 92). Las técnicas, formas y diseños se han mantenido de forma tradicional, conservando un estilo propio que les caracteriza.

El segundo taller corresponde al del maestro Francisco Lara Limones, ubicado en el municipio de Pinos. La transmisión de saberes se ha dado de generación en generación, al igual que el caso anterior, pero con la particularidad de que cambió el tipo de producción; ahora este artesano es uno de los alfareros más representativos de este municipio, que se destaca por el bruñido en sus piezas. Según investigaciones previas:

“los papás de Francisco Lara Limones comenzaron elaborando ollas solamente, sin embargo, al momento de independizarse de sus padres, este destacado artesano ha diseñado gran número de enseres: cazuelas tradicionales, platos, vasos, jarros, licoreras, floreros, diversas vasijas, especieros, saleros, servilleteros” (Canizales, 2010, p. 76).

El tercer taller se encuentra en el municipio de Jalpa. Ahí la transmisión de saberes también ha sido generacional, con la característica de que son mujeres quienes en la actualidad dan continuidad al oficio. La señora María Valdivia durante los primeros años de la década de los cincuenta del siglo XX, aprendió la alfarería de su esposo, el señor Rodrigo Roque Perales.

Ella ha sido la principal promotora para que no se pierda la tradición familiar, ya que motivó a sus hijos e hijas a trabajar el barro, aún después de la muerte de su esposo; pero, sólo una hija ha preservado la herencia de su padre y madre, quien la ha transmitido también a sus hijas. Debido a su presencia en el sector artesanal, de igual forma ha sido tomada en cuenta en investigaciones previas a esta (Burciaga, 2008).

En la actualidad el taller está en funciones a cargo de la señora Ma. Eloísa Roque Valdivia, la quinta hija de la familia Roque Valdivia, quien junto con sus tres hijas han logrado darle continuidad a este oficio manteniendo las técnicas y estilo de elaboración de algunas piezas, pero también adaptándose a la nueva realidad con estrategias de innovación en diseños.

El cuarto caso corresponde al de la familia Núñez, del municipio de Jerez. En este taller el señor Felipe Núñez Castillo (†),⁴ a pesar de que su padre ejercía el oficio de la minería, aprendió la alfarería durante su infancia con otro artesano que vivía cerca. Ahora el oficio es llevado a cabo por dos integrantes: el señor Felipe Núñez Castillo, y su hija María del Refugio Núñez.

A pesar de pertenecer a una misma rama artesanal y de que existe una base general de la técnica alfarera, como sería el manejo del barro y el fuego, cada taller familiar tiene una manera única de aprender y desarrollar el oficio. Este tema es un punto de interés central en esta investigación.

La revisión del estado del arte permitió observar cuáles han sido las vertientes de estudio relacionadas con el tema de esta investigación, y evaluar los

⁴ La entrevista se llevó a cabo en el mes de abril del 2020, y lamentablemente el señor Felipe Núñez falleció en el mes de noviembre de 2023.

trabajos que se han realizado en la esfera internacional, nacional y local. Para ello se hizo una indagación documental mediante plataformas digitales, así como en diversas publicaciones impresas, según los tópicos conceptuales de educación patrimonial, salvaguardia del patrimonio artesanal, transmisión de saberes y talleres artesanales familiares.

De manera general se observó que la educación patrimonial es una línea de investigación muy amplia que, si bien es reciente como propuesta teórico-metodológica en el contexto histórico y educativo mexicano, es un tema abordado con grandes expectativas en el ámbito internacional; Europa, en especial ha desarrollado gran parte de los programas de difusión y acceso al patrimonio bajo este modelo a partir de los años ochenta del siglo XX (Fontal, 2016).

España es el país europeo en donde más se han visibilizado importantes iniciativas para gestionar la conservación del patrimonio desde el ámbito de la enseñanza y la pedagogía. Ejemplo de ello es la vinculación que existe entre sus leyes y los instrumentos educativos, como el *Plan Nacional de Educación y Patrimonio*, que tiene entre sus objetivos definir las bases teóricas y criterios de la educación patrimonial, las cuales son el antecedente de importantes investigaciones relacionadas con el tema (Fontal, 2016).

En América, países como Brasil, Chile, Argentina y Colombia son los que cuentan con mayor cantidad de trabajos referentes al tema de educación patrimonial (Fontal, 2016). Para ampliar este análisis en el ámbito internacional, se citan tres publicaciones. En primer lugar, un estudio que comprende el análisis y aplicación de la educación patrimonial en América Latina; se trata del artículo realizado por Simonne Teixeira en el año 2006, titulado: “Educación patrimonial: alfabetización

cultural para la ciudadanía”. La investigación tuvo el objetivo de difundir la noción de patrimonio cultural entre estudiantes, y así contribuir a su entendimiento y preservación (Teixeira, 2006).

Tras un análisis histórico del concepto de patrimonio y la aplicación de la educación patrimonial en Brasil, Teixeira (2006) llega a la conclusión de que el uso de este término y su concepción dentro de la sociedad es elitista, ya que, en un intento de catalogación de bienes culturales en el país, los de origen indígena o africano no fueron incluidos. Fue a raíz de esto que se pregunta: ¿Patrimonio para quién?

Este cuestionamiento fue el origen del proyecto “*Aprendiendo a Conocer*” en el año 2004, el cual tuvo como objetivo conocer la percepción de patrimonio entre el alumnado de diversos contextos socioeconómicos; y de esta manera elaborar material didáctico para reafirmar los valores e identidad local. Sus conclusiones establecen la premisa de que la educación patrimonial debe ser inclusiva para todos los sectores de la sociedad (Teixeira, 2006).

En el orden de temas que interesan en esta tesis, se investigó sobre la artesanía como una manifestación cultural considerada como PCI, pues es también una inquietud dentro de los temas de educación patrimonial. Para revisar esa temática, el segundo trabajo en referir como parte del estado del arte del ámbito internacional, es el artículo titulado: “El aprendizaje de la artesanía y su reproducción social en Colombia”, publicado en el año 2012 por Vega (Vega, 2012).

En este texto el autor cuestiona el papel de la artesanía frente a un mundo donde la producción masificada de artículos ha ganado terreno. Por tal motivo, propone la integración de la actividad artesanal como un bien cultural, que debe ser

rescatado desde sus saberes, pero no como un conjunto de conocimientos técnicos, sino desde su contexto histórico y social (Vega, 2012).

Vega realiza un análisis historiográfico con el fin de plantear una interpretación del concepto de artesanía como base de la identidad de diversas comunidades en Colombia, es decir, como un saber cultural y no como una actividad gremial e industrializada. Concluye que la actividad artesanal, como saber cultural, debe integrarse en la educación del país para promover un enfoque multicultural e involucre el contexto histórico de las comunidades. Propone que la pedagogía de los saberes artesanales no debe ser institucionalizada, sino que se abran las posibilidades de enseñar en los espacios y ambientes sociales y culturales de los portadores y las portadoras de tal patrimonio inmaterial (Vega, 2012).

En esta misma línea de investigación que comprende la relación entre artesanías y educación patrimonial, se encuentra la tesis que en 2018 Chávez presentó en Ecuador, con el título: *“Propuesta de capacitación docente como alternativa de rescate, difusión y puesta en valor de las técnicas artesanales tradicionales en el sistema educativo. Estudio de caso: técnica tradicional textil Ikat en el cantón Gualaceo, Provincia de Azuay – Ecuador”* (Chávez, 2018).

Esta investigación parte de la premisa de que una intervención educativa basada en la *“colaboración y participación activa”*, puede sensibilizar a las y los docentes acerca del patrimonio cultural y, por ende, motivar al alumnado para la revalorización de dichas manifestaciones. El creciente desinterés de los y las jóvenes por aprender y llevar a cabo técnicas artesanales de la región, como el Ikat en los textiles, lleva a la autora, desde el marco teórico y metodológico de la educación patrimonial, a plantear una propuesta de sensibilización y difusión entre

el profesorado de Educación Básica Superior y Bachillerato de diversas instituciones educativas del Cantón de Gualaceo, en la Provincia de Azuay, en Ecuador (Chávez, 2018).

La iniciativa de Chávez surge de una investigación en la cual se describe la técnica tradicional del Ikat, así como de sus procesos, símbolos y uso; de igual manera, se realiza un análisis de la situación actual de los artesanos y las artesanas textiles de la región. Este panorama le permite crear la propuesta pedagógica con el fin de revalorizar su patrimonio artesanal de la comunidad en la que el estudiantado y cuerpo docente se vinculen con los artesanos y las artesanas locales (Chávez, 2018).

Con respecto al estado del arte en el ámbito nacional, se puede observar que en México la educación patrimonial se encuentra en un proceso de construcción, ya que de manera paulatina han aumentado las investigaciones enfocadas a tratar este tema. Uno de los principales referentes son las publicaciones de Valentina Cantón. Esta autora ha publicado multiplicidad de textos, entre los que destaca el artículo: *“La educación patrimonial: educar con y para el patrimonio”*, publicado en tres partes en el año 2013 (Cantón, 2013a; 2013b; 2013c). Este artículo tiene por objetivo analizar la conceptualización del patrimonio y los procesos para el establecimiento de la propuesta pedagógica de la educación patrimonial.

Con una metodología descriptiva y analítica, la autora vislumbra cómo la memoria histórica ha sido el mecanismo fundamental para que las personas construyan su identidad y se apropien del patrimonio cultural (Cantón, 2013a). Su análisis incluye la propuesta de catorce aspectos que considera esenciales para que la noción del patrimonio cultural se modifique y logre ser un objeto de estudio

transdisciplinario, el cual tenga como punto de orientación la construcción de seres con plenitud de existencia social (Cantón, 2013b).

La propuesta de esta autora y sus conclusiones, se dirigen a sostener que la educación patrimonial debe ser una disciplina construida desde la transdisciplinariedad, por medio de la cual se fomente la formación de ciudadanos y ciudadanas capaces de conservar el patrimonio con una verdadera conciencia patrimonial y social (Cantón, 2013c).

El segundo trabajo en referir del contexto nacional, es el artículo de Mancera, publicado en 2013 con el título: “Educación patrimonial en comunidades rurales del Estado de Chihuahua”. En este texto el autor expone las diversas acciones de educación patrimonial que se han desarrollado en los diferentes contextos del estado de Chihuahua. Su objetivo consiste en poner en valor el patrimonio cultural del norte de México, el cual se ha caracterizado geo-históricamente distinto al del sur del país (Mancera, 2013).

A través de la propuesta teórica-metodológica de la “acción participativa”, Mancera plantea que, mientras la educación formal busca la homogeneidad en la enseñanza, esto es, que todos y todas aprendan lo mismo, desde la educación informal se puede aprender una gran diversidad de saberes generados por las propias comunidades portadoras de conocimientos tradicionales. Concluye con la aclaración de que la educación informal, popular y social, no carece de teoría y metodología, sino que se nutre de los saberes y formas de transmisión de conocimientos generados por las comunidades a través del proceso histórico (Mancera, 2013).

Para el caso de México también se ha observado que la educación patrimonial ligada a las artesanías no es un tema aún desarrollado con amplitud, sin embargo, han surgido algunas investigaciones que resaltan el valor del proceso de transmisión de saberes dentro de los talleres artesanales (García, 2012; Amaro, 2022; Moctezuma, 2010; Freitag, 2015). En ese sentido, la tercera investigación en comentar es el artículo publicado en 2015 por Correa, Gonzáles y García, con el título: “Análisis de la influencia familiar en los talleres artesanales de México” (Correa, Gonzáles & García, 2015).

Desde una perspectiva de las ciencias económico-administrativas, los autores plantearon como objetivo conocer la influencia que tiene la familia dentro de los talleres y cómo ésta es un factor relevante para su continuidad, evolución y crecimiento (Correa, Gonzáles & García, 2015).

A través de la aplicación de una encuesta dirigida a propietarios y propietarias, y trabajadores y trabajadoras de 48 talleres de los estados de Aguascalientes, Chihuahua, Coahuila, Zacatecas y San Luis Potosí, llegan a la conclusión de que la lealtad y los valores familiares tiene una gran influencia en la actividad artesanal. Aseguran que esta condición es la columna vertebral del arte popular en México y que, más allá de los fines productivos, el interés del taller es el aleccionamiento de sus integrantes, concediendo un carácter formativo a este espacio (Correa, Gonzáles & García, 2015).

Para ampliar esta revisión se cita un cuarto trabajo, el artículo de Freitag y Del Carpio, titulado: “Memorias del oficio artesanal: un estudio con alfareros tonaltecas”, publicado en 2016. Las autoras realizaron un estudio cualitativo de tipo etnográfico, para comprender cómo es que las artesanas y los artesanos de Tonalá,

Jalisco, llegan a aprender el oficio, y cuáles son las razones para continuar a pesar de las dificultades a las que se enfrentan en la modernidad (Freitag & Del Carpio, 2016).

Su interés por conocer los diversos mecanismos de enseñanza y aprendizaje en las generaciones del gremio alfarero, las lleva a plantear como conclusiones que la memoria colectiva cumple una importante función en la transmisión de saberes y costumbres del oficio entre los diferentes grupos de edad de alfareros y alfareras (Freitag & Del Carpio, 2016).

La última referencia en citar es la ponencia de Meza y Flores, presentada en el año 2013 con el título: *“Formación para el trabajo y su articulación con la comunidad en el paradigma de producción artesanal. Una perspectiva psicológica”*.⁵ En este trabajo se detalla cómo se unen la educación, el trabajo y la comunidad en espacios laborales de los antiguos talleres (Meza & Flores, 2013).

Mediante un análisis argumentativo, plantean los objetivos educativos de la actividad artesanal, además se mencionan los métodos y contenidos del aprendizaje dentro de los talleres, así como las condiciones espacio-temporales y criterios de valoración de este proceso. Llegan a la conclusión de que el antiguo sistema de artes y oficios permitía un proceso formativo para el trabajo y de fuertes lazos para la comunidad (Meza & Flores, 2013).

⁵ Al parecer hay un error en la palabra “psicológica”, ya que en el mismo documento las autoras anotan la palabra clave “perspectiva histórica”, además de que en la página de la investigadora Meza, el artículo aparece como “Formación para el trabajo y su articulación con la comunidad en el paradigma de producción artesanal. Una perspectiva histórica” (Ver: <https://www.up.edu.mx/es/investigador/26947/monica-del-carmen-meza-mejia>).

En el ámbito local, el estado del arte permite reconocer que el tema de la educación patrimonial hasta hace pocos años se ha comenzado a abordar como tal, aunque, de alguna forma los estudios sobre el patrimonio (los cuales son abundantes), han contribuido a la valoración del mismo, pero no con fines educativos propiamente. Para este balance historiográfico se comenta uno de los trabajos que contribuyen a la educación patrimonial, y se citan otros que toman como objeto de estudio la alfarería en el estado de Zacatecas.

El primer trabajo es el de Castillo, publicado en 2019 como capítulo de libro, titulado: “El patrimonio cultural y la construcción de ciudadanía en el siglo XXI: alternativas y retos de la educación contemporánea” (Castillo, 2019). Con un abordaje metodológico analítico y descriptivo, y desde el enfoque teórico de la educación patrimonial, la autora plantea como objetivo hacer una revisión de cómo ha sido conceptualizado y utilizado el patrimonio cultural durante los siglos XX y XXI, y cuál es el reto educativo y social con respecto a la educación patrimonial.

La autora señala que el patrimonio y la educación patrimonial deben ser considerados en conjunto como una propuesta didáctica, la cual fomente el sentido de ciudadanía, identidad, y otros valores de tipo moral y cívico. Para ello concluye con el señalamiento de que la educación patrimonial debe ser un paradigma educativo, el cual se incluya en el contexto formal, no formal e informal (Castillo, 2019).

En cuanto al tema de las artesanías, y de la alfarería en particular, la revisión del estado del arte ayuda a reconocer que las publicaciones existentes de forma general son resultado de los esfuerzos por dar difusión al patrimonio artesanal del estado de Zacatecas por parte del anteriormente denominado IDEAZ, ahora la SDA,

con el apoyo del entonces llamado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), ahora Secretaría de Cultura del Gobierno de México. Tales publicaciones abarcan diversas temáticas de las diferentes ramas artesanales que existen en el estado. A continuación, se citan algunas.

En el año 2010 se publicó la obra *Alfarería y cerámica en Zacatecas*, de Canizales (2010). A través de un estudio etnohistórico presenta una obra monográfica, en la cual el autor muestra un panorama amplio de la historia de la alfarería y cerámica en las diferentes regiones del estado de Zacatecas. Se detallan las particularidades de cada etapa histórica y región, además analiza la situación actual del oficio y cuáles son las estrategias que se han llevado a cabo para su diagnóstico y rescate (Canizales, 2010).

En el año 2013 se realizó la edición del primer volumen de la revista *Cien Puertas*, el cual contiene el artículo titulado: “Alfarería y cerámica en Zacatecas: una perspectiva de identidad”, escrito por Saldaña (Saldaña, 2013). A través del manejo conceptual de patrimonio cultural, la investigación tiene como objetivo dar a conocer la alfarería y cerámica de Zacatecas como un bien cultural intangible de la sociedad zacatecana.

El análisis historiográfico realizado por la autora muestra que la alfarería y cerámica son un reflejo del devenir histórico de la sociedad zacatecana, las cuales deben ser protegidas con el fin de que sean heredadas a las nuevas generaciones, no en su categoría de objetos, sino como una tradición, costumbre y parte de la ideología de la población del estado (Saldaña, 2013).

En años más recientes, en 2020 se publicó el capítulo de libro “La cestería en Jiménez del Teúl como cultura, educación y comunicación”, escrito por Guevara

(2020). A través de un estudio cualitativo, de corte histórico y etnográfico, se propone que la actividad artesanal de la cestería en el municipio de Jiménez del Teúl, es un canal comunicativo, al estar presentes saberes e historias que las y los artífices transmiten en un acto educativo, que ocurre al interior de las casas- taller.

Según Guevara, en este esquema las artesanas y los artesanos asumen el papel de emisora/emisor, mientras que la pieza artesanal es el canal a través del cual se transmiten saberes, experiencias, significados, etc., a las y los aprendices, o a las consumidoras y los consumidores. El autor concluye que este oficio es un elemento patrimonial que da identidad al pueblo, por lo que debe rescatarse y tener mayor difusión para así conservar la historia y tradiciones de quienes habitan esa región.

El balance final del estado del arte, en general proporciona una perspectiva estructural para plantear las bases teóricas, metodológicas y epistemológicas con las cuales argumentar la propuesta de la presente tesis, de tal manera que contribuya al enriquecimiento de la educación patrimonial y a la salvaguardia del patrimonio artesanal de Zacatecas, en especial de la alfarería.

Derivado de lo anterior, la problematización gira en torno a los siguientes planteamientos. La artesanía mexicana se enfrenta a una serie de problemáticas socioeconómicas y ambientales, que le han ocasionado un difícil momento de existencia. A nivel nacional han surgido algunos programas encaminados a la salvaguardia de las artesanías como un bien cultural inmaterial; no obstante, en la mayoría de las ocasiones el apoyo se enfoca a la comercialización de las piezas, al considerar únicamente su valor como objetos de arte popular y no como piezas identitarias, portadoras de las tradiciones y saberes de los pueblos.

En este contexto es pertinente cuestionarse: ¿De qué manera la educación patrimonial puede implementarse para promover la salvaguardia del patrimonio artesanal? Esta interrogante parte de considerar que la educación patrimonial *“ha desarrollado un gran corpus teórico, metodológico y que cuenta con [...] numerosas programaciones y acciones educativas en torno al patrimonio cultural, generadas desde los ámbitos formal, no formal e informal de la educación”* (Fontal & Ibáñez, 2015, p. 18).

Es importante, además, definir la base conceptual de las artesanías con el objetivo de mostrar el valor que coexiste en cada pieza y que le da un sentido social, no sólo como un objeto estético y comercial, sino desde su conceptualización como un producto de identidad cultural comunitaria, un patrimonio en el que se engloban saberes y valores simbólicos e ideológicos de las artesanas y los artesanos que los producen. Por tal razón, la segunda pregunta considera: ¿Cuáles son los mecanismos de transmisión de saberes que se dan en la actividad artesanal?

A partir de esta interrogante se pueden reconocer los diferentes tipos de saberes y las estrategias que siguen las artesanas y los artesanos para dar continuidad a sus oficios, y permite dimensionar la importancia que tienen, más que como una actividad económica, como una práctica cultural en la que están inmersos conocimientos, experiencias, imaginarios y formas de organización que son transmitidos o transferidos de generación en generación.

Una vez definidos los mecanismos de enseñanza-aprendizaje que se dan en los talleres artesanales, en este sentido surge la tercera pregunta de la investigación: ¿Cómo se desarrollan los procesos de transmisión de saberes en los talleres familiares de alfarería del estado de Zacatecas, y qué importancia tiene la

educación patrimonial para la salvaguardia, en específico de esta técnica artesanal tradicional considerada como PCI?

Puesto que sería muy amplio definir y describir los procesos de enseñanza-aprendizaje de todas las familias de artesanos y artesanas alfareras posibles de localizar en el estado de Zacatecas, se toma como muestra y caso de estudio los cuatro talleres familiares de alfarería de los que ya se hizo mención. Esto permite establecer algunos esquemas de similitudes y diferencias, y analizar cuáles son las problemáticas a las que se han enfrentado para la transmisión de saberes y técnicas tradicionales.

En correspondencia con la problematización, se puede aseverar como hipótesis, que la educación patrimonial es una propuesta teórica-metodológica que puede implementarse mediante estrategias teórico-informativas y práctico-pedagógicas diversas para la salvaguardia del patrimonio artesanal, en particular aplicable en el ámbito informal, contexto en donde se insertan los saberes transmitidos en los talleres artesanales.

La actividad artesanal, en ese sentido, implica la práctica de técnicas tradicionales reconocidas como PCI; en consecuencia, integra procesos de transmisión o transferencia de saberes mediante mecanismos materiales, inmateriales y simbólicos que surgen y se adaptan en contextos informales educativos, instaurados como conocimientos, experiencias, imaginarios y formas de organización.

En el caso de los talleres familiares de alfarería del estado de Zacatecas, son centros de aprendizaje en donde se desarrollan los procesos de transferencia de saberes a partir de la memoria, el lenguaje oral y la imitación, con el uso de canales

sensoriales mediados por la observación, el olfato, el oído y el tacto; además de esto, la identidad y la creatividad tienen una función primordial para dar continuidad al oficio artesanal.

La educación patrimonial, por ello, es un recurso fundamental para la salvaguardia de las técnicas artesanales pues permite reconocer el valor de estos procesos de enseñanza-aprendizaje, en tanto que ayuda para que las artesanas y los artesanos se reconozcan a sí mismas y mismos como agentes productores y transmisores de un patrimonio, y paralelo a ello la sociedad pueda aprender sobre el valor de los métodos y técnicas de un oficio transmitido generacionalmente.

El objetivo general de esta investigación, en correspondencia, es analizar a la educación patrimonial como un recurso a implementar para la salvaguardia del patrimonio artesanal alfarero en el estado de Zacatecas, mediante la identificación de los procesos de transmisión de saberes en cuatro talleres familiares de los municipios de Tabasco, Pinos, Jalpa y Jerez, que se toman como casos de estudio, y vislumbrar las acciones que se pueden diseñar y llevar a la práctica para desarrollar la alfabetización cultural a nivel social sobre estos temas.

Los objetivos específicos que se plantean para el desarrollo de la investigación son tres. El primero es analizar la educación patrimonial como una propuesta teórico-metodológica, que se convierte en un recurso cuyas estrategias se pueden implementar de manera teórico-informativa y práctico-pedagógica para la salvaguardia del patrimonio artesanal.

El segundo objetivo es identificar los mecanismos de transmisión de saberes que están presentes en las labores artesanales, mismas que conllevan técnicas

tradicionales reconocidas como PCI, para dimensionar la necesidad e importancia de salvaguardar estas manifestaciones como parte de las identidades culturales.

En último lugar, el tercer objetivo consiste en documentar mediante trabajo etnográfico los procesos de transmisión de saberes en algunos talleres familiares de alfarería del estado de Zacatecas, como una estrategia de la educación patrimonial que permita promover la salvaguardia de esta técnica artesanal tradicional considerada como PCI, para lo cual se toman como casos de estudio cuatro talleres de los municipios de Tabasco, Pinos, Jalpa y Jerez, lugares que cuentan con una gran tradición alfarera.

El marco conceptual de esta investigación se conforma por cinco términos: educación, salvaguardia, patrimonio artesanal, transmisión de saberes, y taller familiar alfarero.

La ‘educación patrimonial’, el primer concepto, se entiende como una propuesta teórica-metodológica cuyo origen se encuentra en las Convenciones internacionales de la UNESCO para la protección del patrimonio, en donde se involucra la labor educativa como una estrategia para la protección de estas manifestaciones culturales, así como del patrimonio natural. Como propuesta teórica-metodológica la educación patrimonial:

“Se ocupa de estudiar y analizar la relación que se establece entre las personas y los bienes culturales, es decir, va más allá del patrimonio como objeto de estudio. En la educación patrimonial, intervienen disciplinas como historia, historia del arte, geografía, bellas artes, música, antropología, entre otras, y el ámbito educativo no solo es el escolar, sino también el no formal y el informal” (Fontal, 2013; citada en González, 2019, p. 130).

El objetivo de la educación patrimonial se centra en: *“articular los procesos de enseñanza-aprendizaje y difusión entre la sociedad, el patrimonio y las instituciones*

patrimoniales, en los diversos ámbitos educativos de carácter formal, no formal e informal” (Cuenca, Martín, Ibáñez & Fontal, 2014, pp. 1 y 2).

Como parte de las múltiples propuestas de acción de la educación patrimonial se encuentra la salvaguardia del PCI. La ‘salvaguardia’, el segundo término del marco conceptual, fue establecido en la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* (UNESCO, 2003). Se define como:

“Las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos” (UNESCO, 2003, p. 3).

El tercer concepto, ‘patrimonio artesanal’, no se encuentra definido como tal en alguna fuente oficial o trabajo de investigación; no obstante, se analiza y construye desde dos vocablos: la noción de PCI establecido en la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* (UNESCO, 2003), y el de artesanía, del cual existen diversas definiciones, tanto en el contexto internacional como en el nacional, por parte de organismos e instituciones, así como por parte de trabajos de investigación científica.

Al fusionar estas dos concepciones (PCI y artesanía) se puede contribuir desde esta investigación con una definición del término ‘patrimonio artesanal’, entendido como aquel que representa los bienes culturales provenientes de las prácticas artesanales apropiadas y reconocidas por su valor en términos de técnicas, historia y sentido de identidad de los pueblos; en suma, esta noción se sustenta a partir del reconocimiento de la actividad artesanal, como señala Luft (2013), que *“posee un valor patrimonial cultural tangible e intangible que debe ser reconocido, protegido, enriquecido, proyectado y asegurado para el futuro”* (p. 89).

El cuarto es el de 'transmisión de saberes', el cual se entiende como el proceso de entrega-recepción de experiencias, prácticas y creencias, mismas que pueden estar asociadas a diversas prácticas como la actividad artesanal que, en sentido profundo, consiste en una transmisión cultural (Madrado, 2005). Este mecanismo de transferencia dentro de los talleres artesanales familiares es de carácter dual, pues constituye una vía para la salvaguardia del patrimonio artesanal y, al mismo tiempo, una experiencia formativa o educativa.

En los espacios o talleres artesanales se aprende, además de técnicas y procesos de producción de objetos, normas de conducta, valores, formas particulares de nombrar las cosas, historias familiares de las que se obtienen experiencias del oficio, es decir, narrativas identitarias, además de creencias que se van heredando a la par de la actividad artesanal. Estos elementos son parte del PCI, por lo cual, esta práctica educativa que construye estrategias de tipo teórico-informativas y práctico-pedagógicas al interior de los talleres artesanales, se convierte en una estrategia de la educación patrimonial que ayuda a reconocer y preservar el patrimonio artesanal.

El quinto concepto es 'taller familiar alfarero', el cual, asimismo, se compone de dos variables: la actividad productiva familiar, y en especial de la alfarería. Este término se define como el espacio físico de trabajo dedicado a la actividad de la alfarería; sin embargo, la conceptualización de 'taller familiar alfarero' va más allá, puesto que, como señalan Meza y Flores (2013), en los talleres familiares se construyen y reproducen relaciones de convivencia y cooperación intergeneracional.

Para fines de esta investigación se toma como referencia la definición sobre el taller familiar que aportan Correa, Gonzáles y García (2015), en el sentido de que es:

“Una forma de organización tradicional compuesta en su mayoría por miembros de la misma familia productoras de piezas únicas con un distintivo denominado autenticidad, cuya tradición es heredada de generación en generación, de padres a hijos, como modo de vida” (p. 95).

El concepto de taller familiar alfarero, en consecuencia, será entendido como una forma y unidad de organización y aprendizaje de la alfarería como actividad artesanal y productiva, y no sólo como el espacio físico en donde se desarrollan las actividades artesanales de esta rama en particular.

En lo que respecta a la metodología implementada para esta investigación, se desarrolló con un enfoque cualitativo; de forma específica con carácter monográfico, etnográfico y analítico, lo cual permitió abordar el estudio de caso centrado en cuatro talleres familiares de alfarería, para identificar sus procesos de enseñanza-aprendizaje, es decir, de transmisión o transferencia de saberes, y valorar a la educación patrimonial como un recurso para la salvaguardia del patrimonio artesanal.

La metodología comprendió varias etapas. La primera respondió a la revisión y análisis de fuentes documentales relacionadas con la educación patrimonial, su conceptualización y propuestas de trabajo que han surgido en el contexto internacional, nacional y estatal. De igual manera, se exploró lo referente al tema de la salvaguardia del patrimonio artesanal, talleres familiares y transmisión de saberes.

En la segunda etapa de la investigación se llevó a cabo el trabajo de campo, durante los años 2022 y 2023; se realizó una visita a cada uno de los municipios en donde se localizan los talleres que son objeto de estudio. No obstante, aunque se pensó en regresar una segunda vez para ampliar alguna información, no fue posible debido a la inseguridad que se vive en el estado de Zacatecas; por ello se recurrió a llamadas telefónicas con las artesanas y los artesanos para complementar información etnográfica.

Para obtener información de primera mano se utilizó la técnica de entrevistas abiertas, lo cual facilitó que se generara confianza con las artesanas y los artesanos y, de esta manera, pudieran expresar mejor sus experiencias en el proceso de aprendizaje del oficio. Todos los datos fueron recopilados en el diario de campo y grabados mediante aplicaciones de audio en el dispositivo celular de la autora, con la previa autorización de las entrevistadas y los entrevistados.

Para complementar la información se lograron registros visuales mediante fotografías y videos de corta duración; esto permitió tener evidencia del contexto espacial de los talleres familiares alfareros, así como de algunos de los procesos de producción que realizan las artesanas y los artesanos para la fabricación de sus piezas. Las imágenes permiten ilustrar las descripciones realizadas en la investigación.

Para concluir el proceso investigativo se llevó a cabo la sistematización, análisis e interpretación de la información recopilada; cada una de las experiencias registradas sobre el aprendizaje del oficio por parte de las artesanas y los artesanos fueron descritas y comparadas, para establecer de manera general las conclusiones en torno a los distintos mecanismos de transmisión de saberes que se originaron en

los talleres familiares, y se reproducen y actualizan generacionalmente. De igual manera, esto permitió reflexionar sobre cómo a través de ciertas estrategias específicas la educación patrimonial se convierte en un recurso elemental para la salvaguardia de este patrimonio artesanal.

El contenido de la tesis está organizado en tres capítulos. El primero de ellos se titula “Educación patrimonial para la salvaguardia del patrimonio artesanal”, en el cual se expone la definición de educación patrimonial, y se analizan sus criterios metodológicos, objetivos y alcances. Además, se puntualiza sobre la noción del patrimonio artesanal.

En el segundo capítulo titulado “La transmisión de saberes en los talleres artesanales”, se analizan los fundamentos históricos de la enseñanza – aprendizaje en contextos domésticos, como son los talleres artesanales, para reconocer la permanencia de esta práctica a través del tiempo. Se define el término de saberes, como un elemento cultural que trasciende la individualidad del conocimiento; se reconocen mecanismos para su transmisión, y se reflexiona sobre los talleres artesanales como espacios de educación y en donde perviven prácticas culturales.

El tercer y último capítulo lleva el título “Talleres familiares alfareros y la transmisión de saberes. La educación patrimonial como recurso para la salvaguardia del patrimonio artesanal”. En términos generales se expone un panorama geocultural e histórico del estado de Zacatecas para reconocer el contexto en donde se ha producido durante siglos la alfarería como actividad económica y artesanal. Se presenta la información etnográfica que permite analizar los procesos y mecanismos de transmisión de saberes en los talleres familiares

alfareros que son objeto de estudio, y se identifican a los artesanos y las artesanas, cuyas historias de vida están relacionadas con el aprendizaje del oficio.

Para cerrar el documento se presentan las conclusiones, en donde se analiza cómo la educación patrimonial es un recurso viable para la salvaguardia del patrimonio artesanal. Por último, se integra la sección de las referencias utilizadas como parte del aparato crítico que sustenta la investigación documental; asimismo, se presentan los anexos en donde se integra información que permiten complementar el trabajo de investigación.

CAPÍTULO I

EDUCACIÓN PATRIMONIAL PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO ARTESANAL

El objetivo de este capítulo es analizar la educación patrimonial como una propuesta teórico-metodológica, que se convierte en un recurso cuyas estrategias se pueden implementar de manera teórico-informativa y práctico-pedagógica para la salvaguardia del patrimonio artesanal. En el primer apartado se define la educación patrimonial y se mencionan sus criterios metodológicos, objetivos y alcances, basados en los tipos de relaciones que existen entre el binomio educación-patrimonio.

En el segundo apartado se puntualizan criterios y la definición del concepto de patrimonio. Más allá de la visión legislativa que impera en instrumentos normativos, se precisa como un elemento de cohesión entre las sociedades y sus bienes, tanto culturales como naturales. Este acercamiento permite construir las bases para definir el término de patrimonio artesanal.

En el tercer apartado se expone una propuesta de conceptualización del término de patrimonio artesanal, en el cual se engloban los diversos elementos que están presentes en la actividad artesanal, entre ellos los saberes tradicionales. Además, se muestra un panorama general sobre el tratamiento que ha recibido el patrimonio artesanal como PCI, categoría a la que pertenecen los saberes artesanales, de acuerdo con diversos instrumentos normativos que velan por su salvaguardia.

1.1 La educación patrimonial como propuesta teórico-metodológica

La educación patrimonial es una propuesta teórico-metodológica que desde el enfoque educativo promueve y permite el acercamiento de la sociedad con sus bienes culturales y naturales, cuestión que va más allá del aspecto institucional y sistematizado de la educación. Su importancia radica en que ofrece distintos canales o estrategias a través de las cuales se puede generar una sensibilización de la sociedad hacia sus manifestaciones culturales y recursos naturales, pues incluye mecanismos de alfabetización cultural en entornos formales, no formales e informales.

La historia del término es amplia, pues se puede rastrear a lo largo del siglo XX; pero, de manera concreta se dice que el concepto de educación patrimonial registró sus primeros antecedentes en Brasil durante de la década de los sesenta del siglo XX. De acuerdo con Fontal e Ibáñez (2017), apareció como tal en Brasil por primera vez en la *Guía Básica de Educación Patrimonial*, realizada en 1999 por María de Lourdes Parreiras Horta, Evelina Grunberg y Adriane Queiroz Monteiro. Este documento, en conjunto con las convenciones internacionales emitidas por la UNESCO, concernientes al patrimonio, y la publicación del trabajo *Heritage Education* en Inglaterra, se convierten en los primeros referentes de esta propuesta educativa (Fontal & Ibáñez, 2017).

En la actualidad la mayoría de los países de Europa son líderes en promover programas de difusión y acceso al patrimonio bajo el modelo de la educación

patrimonial.⁶ España es uno de los países en donde más se han visibilizado importantes iniciativas para gestionar la conservación del patrimonio desde el ámbito de la enseñanza. Ejemplo de ello es la vinculación que existe entre sus leyes y los instrumentos educativos, como el *Plan Nacional de Educación y Patrimonio*, que tiene entre sus objetivos definir las bases teóricas y criterios de la educación patrimonial, las cuales son el antecedente de importantes investigaciones relacionadas con el tema (Fontal, 2016).⁷

En el contexto latinoamericano, Brasil, México, Argentina, Venezuela y Chile, son los países que han producido mayores resultados en investigaciones y proyectos educativos patrimoniales registrados durante los últimos quince años. De manera general, estas iniciativas se han implementado en escenarios no formales de la educación, como son museos, siguiendo temáticas muy variadas como el diseño de estrategias y recursos didácticos, el fortalecimiento de la memoria e identidad de la ciudadanía, y el análisis de los fundamentos teóricos de la educación patrimonial (García, 2021).

En México la educación patrimonial se encuentra en un proceso de desarrollo y conformación como una línea de investigación y acción. Al incluirse las manifestaciones inmateriales de la cultura como patrimonio a partir de la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* emitida por la

⁶ Para un panorama más amplio de los proyectos, programas y acuerdos que se han generado en Europa siguiendo los lineamientos de la educación patrimonial, puede consultarse el artículo de Fontal (2016), titulado “Educación patrimonial: retrospectiva y perspectivas para la próxima década”. La autora realiza una detallada descripción de las actividades encaminadas a preservar el patrimonio tomando como estrategia la enseñanza en diferentes contextos y mediante diversos recursos pedagógicos.

⁷ Dentro de estas acciones es importante resaltar los aportes realizados por la investigadora Olaia Fontal Merillas quien, a través de diversos proyectos, colaboraciones y publicaciones, ha promovido la educación patrimonial en diferentes ámbitos de la educación española.

UNESCO en 2003, se visibilizó la participación de los portadores y las portadoras de dichas expresiones, como una forma de rescate de tradiciones y el fortalecimiento de las culturas, sobre todo, de las denominadas ‘populares’ o ‘tradicionales’. También los adelantos tecnológicos vividos en esta época han diversificado los medios y permitieron el uso de recursos digitales para la educación patrimonial, así como el acceso a materiales didácticos para la formación docente (Cantón, 2013d).

En cuanto a la definición de la educación patrimonial, se pueden encontrar varias, pero todas coinciden en las bases teóricas pedagógicas y de alfabetización cultural. Una de las primeras definiciones fue la que aportaron Parreiras, Grunberg y Queiroz (1999), quienes señalaron que es un “*processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo*”⁸ (p. 4).

Para que se dé una correcta conexión entre el patrimonio con la sociedad, debe existir un contacto directo de las personas con los bienes, de tal manera que, a través de esta vinculación, se fortalezcan lazos de identidad entre el pueblo y su patrimonio. Esta cercanía entre el objeto (patrimonio) y sujeto (sociedad), permite un “*processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural*”⁹ (Parreiras, Grunberg & Queiroz, 1999, p. 4). En pocas palabras, la educación patrimonial es un instrumento de “*alfabetização cultural*”.¹⁰

⁸ “proceso permanente y sistemático de trabajo educacional centrado en el Patrimonio Cultural como fuente primaria del conocimiento y enriquecimiento individual y colectivo” (traducción de la autora).

⁹ “proceso activo de conocimiento, apropiación y valorización de su herencia cultural” (traducción de la autora).

¹⁰ “alfabetización cultural” (traducción de la autora).

González (2019), por otra parte, ofrece una definición en la que, más que una propuesta, considera que la educación patrimonial es una disciplina en los términos siguientes:

“La disciplina responsable de analizar y desarrollar propuestas educativas tanto en contextos educativos formales, no formales, como informales, en las que el diseño y desarrollo de finalidades, contenidos y estrategias metodológicas favorezcan la construcción de valores identitarios, fomenten el respeto intercultural, propongan el cambio social, y conduzcan a la formación de una ciudadanía crítica y comprometida” (p. 131).

Este acercamiento conceptual a la educación patrimonial especifica los escenarios en los cuales ejerce su campo de acción, desde ambientes escolarizados hasta situaciones de la vida cotidiana que dejan un aprendizaje. Además, no se queda en el simple adoctrinamiento de la sociedad en temas patrimoniales, sino que los métodos de esta propuesta inciden en el fortalecimiento de otras áreas como la interculturalidad y pensamiento crítico.

Las propuestas teóricas-metodológicas que integran a la educación patrimonial, posibilitan aplicar un sinnúmero de recursos de enseñanza-aprendizaje viables de ser implementados dentro y fuera de las aulas. En el ámbito no formal pueden ser vistas guiadas a museos, congresos, realización de talleres, creación de contenidos patrimoniales en las redes sociales, entre otras actividades enfocadas a diversos grupos sociales y de edad.¹¹

Al señalar que la educación patrimonial genera propuestas educativas muy diversas, se debe considerar que no solo se refiere a modelos o programas pedagógicos en entornos escolarizados, o en espacios no formales, con el fin de

¹¹ Para una revisión más detallada de propuestas centradas en la educación patrimonial revisar el artículo de Fontal (2016), en donde ofrece un balance detallado de organismos, instituciones, proyectos y diversos programas educativos que parten de dicha propuesta, en diversas partes del mundo.

enseñar sobre los bienes patrimoniales que han sido institucionalizados por el Estado a través de las leyes y declaratorias oficiales.

En el caso del PCI y su transmisión generacional, la educación patrimonial funciona también como un recurso que se inserta en entornos sociales informales en donde las portadoras y los portadores del patrimonio tienen su hábitat cultural y natural; es decir, el lugar en donde viven y cotidianamente producen y reproducen las manifestaciones de su cultura e identidad.

En este esquema se consideran las acciones de enseñanza-aprendizaje de conocimientos sobre prácticas culturales que tienen valor especial para una sociedad; por ejemplo, los procesos que se originan y reproducen, o se actualizan, al interior de los talleres artesanales. Esto permite la transmisión o transferencia de saberes tradicionales como patrimonio de una comunidad, y por eso merecen ser valorados, reconocidos y conservados.

Estas estrategias deben *“permitir al sujeto en formación transitar del mero conocimiento del patrimonio cultural hacia la participación en acciones dirigidas a su interpretación, valoración, disfrute, preservación, conservación y difusión”* (Cantón, 2013b, p. 49). Generando en los individuos *competencias patrimoniales*¹² que los llevan a desarrollar una sensibilidad y valoración cultural, dando pie a la preservación de los bienes patrimoniales.

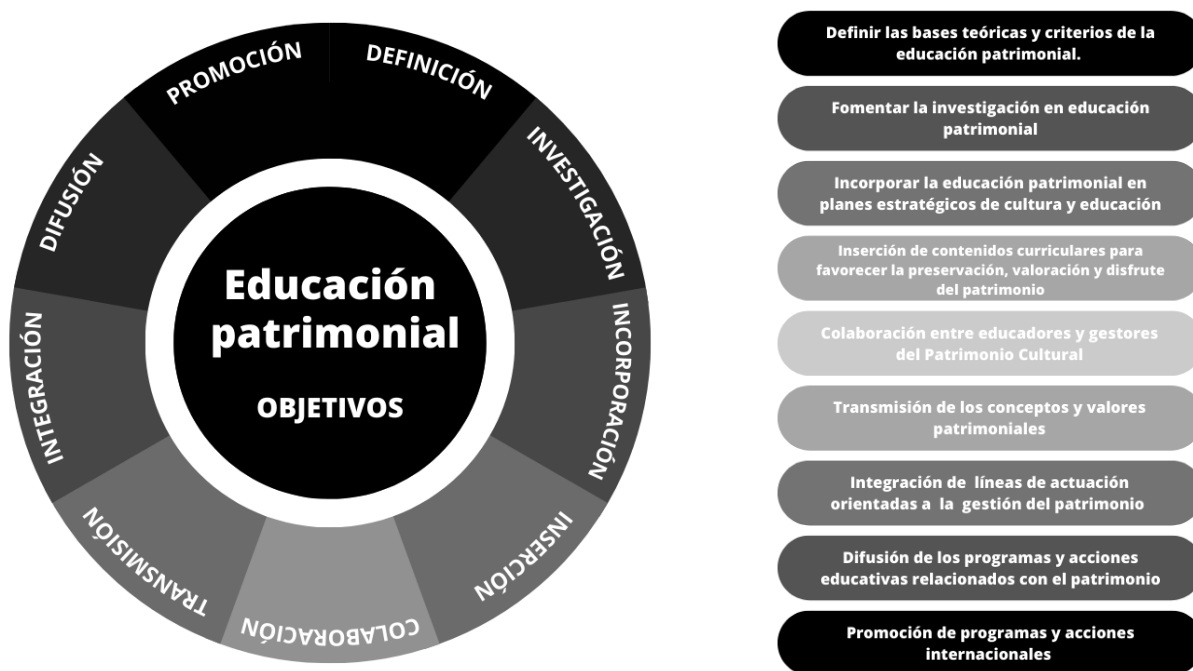
La educación patrimonial, por lo tanto, no tiene como objetivo el estudio concreto de los bienes patrimoniales, sino la formación de las personas en temas

¹² Valentina Cantón (2013b) se refiere a las competencias patrimoniales como una serie de habilidades sensoriales, psicomotoras, visuales y auditivas que permiten al sujeto apreciar y reproducir determinados tipos de patrimonios y de esta manera darle continuidad.

relacionados con su legado, desarrollando competencias sociales que permitan su valoración y transmisión.

Dentro del *Plan Nacional de Educación y Patrimonio*, creado en España, que es instrumento encargado sistematizar, ordenar y coordinar todos aquellos planes y programas relacionados con esta propuesta a nivel nacional (Fontal, 2016), el cual se ha vuelto un referente internacional, se establecen nueve objetivos vinculados a esta propuesta (ver Figura 1).

Figura 1. Objetivos de la educación patrimonial



Fuente: Elaboración propia a partir de Fontal & Ibáñez, 2015.

Definir las bases teóricas y conceptuales de la educación patrimonial permite vincular los proyectos que deriven de esta propuesta con el marco legal vigente, para generar una adecuada protección de los bienes materiales e inmateriales,

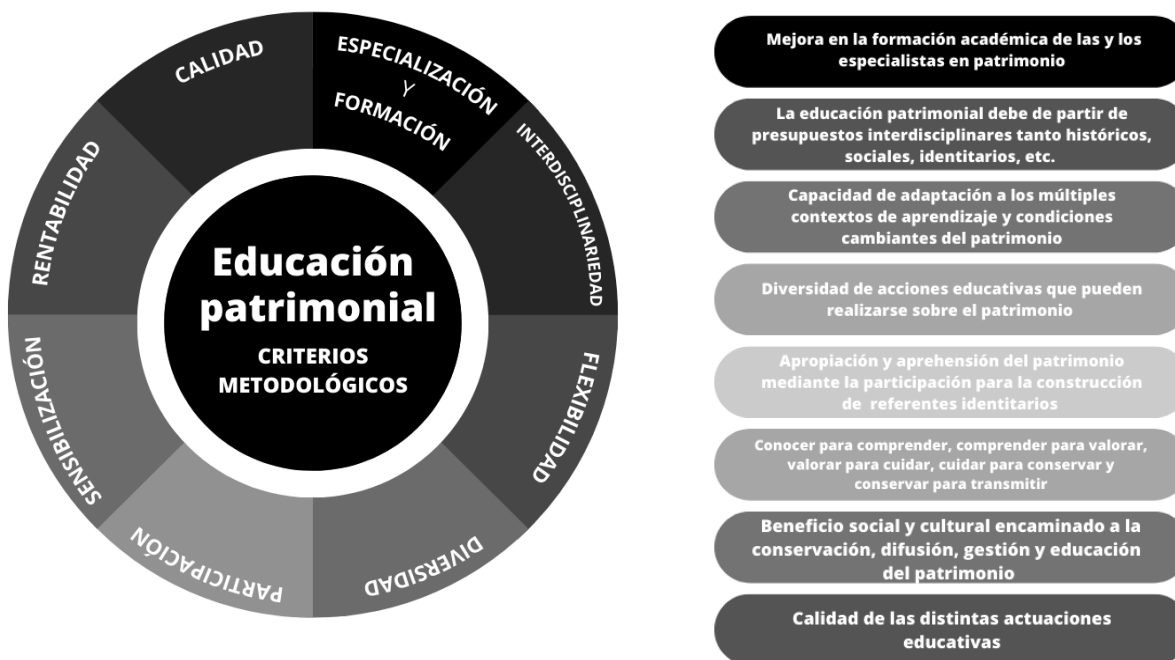
además de realizar una gestión apropiada para crear investigaciones, programas y proyectos que abonen a la valoración del patrimonio (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015).

Así como en España, la incorporación de temas patrimoniales como asunto prioritario en instituciones de cultura y educación para su preservación y valoración, debe ser una línea de trabajo en México, debido a la gran diversidad de manifestaciones culturales con las que cuenta el país. Este actuar debe estar respaldado por investigadores, titulares de áreas, gestores y personas involucradas en el tema para garantizar una adecuada transmisión de contenidos patrimoniales.

De igual forma, dentro del *Plan Nacional de Educación y Patrimonio* se establecen, de manera general, una serie de criterios metodológicos (ver Figura 2), que guían el actuar de este campo de la educación; a través de ellos se pretende generar programas educativos de calidad enfocados a diferentes públicos y contextos a los que están dirigidas dichas propuestas (Fontal & Ibáñez, 2015).

Estos aspectos rigen de manera general las pautas de acción de la educación patrimonial, por lo que cualquier propuesta o proyecto que surja con intención de sensibilizar en temas de bienes naturales y culturales debe guiarse bajo estos criterios metodológicos.

Figura 2. Criterios metodológicos de la educación patrimonial



Fuente: Elaboración propia a partir de Fontal & Ibáñez, 2015.

Desde el *Plan Nacional de Educación y Patrimonio* se generan una serie de relaciones entre el binomio “educación- patrimonio”, que se basan en la forma en cómo desde la enseñanza se entiende y se integra al patrimonio (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015). Estas formas son:

- A) Educación **con** el patrimonio: en esta asociación se toman los bienes patrimoniales como recursos para la enseñanza de determinadas áreas del conocimiento, como aprender un estilo arquitectónico a través de la revisión de un monumento histórico o edificio catalogado como patrimonio.
- B) Educación **del** patrimonio: esta relación considera el patrimonio como un contenido que se inserta en las asignaturas que se imparten en un

ambiente escolarizado, como la enseñanza del patrimonio natural y cultural de cada región en materias como Historia.

- C) Educación **para** el patrimonio: este planteamiento considera que la práctica educativa, desde cualquiera de los contextos de aprendizaje, debe de contribuir a la preservación y correcta apropiación de los bienes patrimoniales por parte de la sociedad.
- D) Educación **desde y hacia** el patrimonio: a través de este acercamiento se parte del entendimiento cabal del patrimonio para lograr un correcto acercamiento de la sociedad a sus manifestaciones patrimoniales, la meta es traspasar la etapa de enseñanza para conseguir una total valoración del patrimonio.
- E) Educación **y** patrimonio: en esta relación se unen ambas categorías, integrando cada uno de los elementos que conforman los dos conceptos para formar la educación patrimonial (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015).

Tanto los objetivos como los criterios metodológicos que se exponen dentro del *Plan Nacional de Educación y Patrimonio* son el resultado del amplio desarrollo de este enfoque, el cual ha ido evolucionando a la par del concepto de patrimonio. La valoración de los bienes patrimoniales ha pasado por la apreciación de objetos valiosos considerados tesoros, el coleccionismo de piezas catalogadas como obras de arte, posteriormente por el enaltecimiento de vestigios históricos monumentales, y finalmente, por el reconocimiento de manifestaciones intangibles (Lull, 2005).

En este trayecto se han visto involucrados diversos actores, como instituciones religiosas, organismos internacionales, gobiernos nacionales y locales,

investigadores, cuerpos académicos y, en particular, la sociedad, quienes han velado por la salvaguardia de dichos bienes, llevando a la conformación de esta propuesta teórica como una vía para acercar a la sociedad a temas patrimoniales a través de diversas estrategias de enseñanza, y de esta manera asegurar su valoración en el presente y su transmisión a generaciones futuras.

Ante tal evolución es necesario precisar la conceptualización del término de patrimonio de la cual se construye la definición de patrimonio artesanal, con el objetivo de mostrar todos los elementos, tangibles e intangibles, que están presentes en la actividad artesanal y que permiten su continuidad.

1.2 El patrimonio, concepto y construcción social

Para tener un acercamiento más significativo al patrimonio se requiere comprender la relación que existe entre los bienes patrimoniales y los sujetos que los recrean y disfrutan. Es por eso que, para vislumbrar mejor esta conexión, se plantea una aproximación conceptual del término, el cual ha mostrado una transformación a lo largo de la historia, no sólo en el sentido conceptual, sino también en cómo la sociedad se ha apropiado de él y lo vive cotidianamente.

Al tomar como base su raíz etimológica, la palabra patrimonio proviene del latín *patrimonium*, y se refiere a la “*hacienda que una persona ha heredado de sus ascendientes*” (García, M. P., 2011, p. 17), es decir, todos aquellos bienes que han pasado de una persona a otra. Este “enfoque objetual”, como lo llaman Fontal & Ibañez (2015, p. 416), considera únicamente aquellos elementos tangibles, por lo que se vuelve una definición parcial de lo que en realidad representa.

Al ampliar este término a una categoría más universal, se pueden incluir elementos naturales, así como manifestaciones culturales, en sus diversas expresiones, materiales e inmateriales, que las personas y la naturaleza han creado desde tiempos pasados y que deben ser preservados por su valor histórico, cultural y natural.

Desde la perspectiva de organismos internacionales como la UNESCO, el patrimonio ha sido abordado para poner de manifiesto la importancia que tiene en el desarrollo humano. En la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*, emitida en el año de 1972, se hace la diferenciación entre ambas categorías¹³, aludiendo a la representatividad y magnificencia de elementos culturales como monumentos, construcciones y obras muebles, así como áreas naturales que, como lo menciona la *Convención*, tienen “*un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, artístico, científico o antropológico*” (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), 1972, s/p).

Ambos conceptos resaltan la materialidad del patrimonio y priorizan la dimensión histórica, la trascendencia científica, el valor estético, el legado antropológico y la representatividad artística. Sin embargo, como lo menciona Guillermo Bonfil (2003), la selección de dichas manifestaciones corresponde a una visión occidental en la que se implementan diversos parámetros de elección a culturas no occidentales. Generando una discriminación arbitraria de ciertas expresiones que no son consideradas de alto valor.

¹³ Para una definición más amplia de ambas categorías de patrimonio (natural y cultural), consultar la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural* (UNESCO, 1972).

En el caso particular del patrimonio cultural, para definirlo como un bien de la humanidad, se necesita una visión más completa, en donde se integre el papel del individuo como agente creador y de transmisión, además de que se considere no sólo el aspecto material del patrimonio, sino que abarque todas aquellas manifestaciones intangibles que dan identidad como son las fiestas, tradiciones o saberes. También se debe pensar que el patrimonio no es un legado estático, sino que, al ser transmitido de una persona a otra, existen elementos que son preservados y otros son abandonados para incluir nuevos¹⁴ (Fontal & Ibáñez, 2015).

En esta perspectiva, en donde el sujeto-persona cobra mayor relevancia, el patrimonio se vuelve *“el conjunto de relaciones que los individuos establecen con los objetos materiales e inmateriales”* (Marín, 2012, p. 397). A través de estos vínculos se crean lazos de identidad y pertenencia con los bienes, y generan su valorización y, por consecuencia, su transmisión; ello da oportunidad para que perduren durante más tiempo, por lo que, al referirse al patrimonio, se habla de una relación y no de un objeto.

Con este antecedente, sin embargo, el simple vínculo no es suficiente para que las personas desarrollen la capacidad de valorar su patrimonio. Se requiere que exista una conexión más cercana, mediante la cual las personas se apropien de él, de tal forma que, como lo menciona Bonfil (2003), la sociedad lo considere suyo y le otorgue un sentido a su desarrollo presente. Así se origina la patrimonialización, pues *“Patrimonializar es, en esencia, hacer un objeto nuestro, poseerlo y*

¹⁴ En palabras de Neus González *“lo que se quiere dar y lo que se quiere recibir [...] no siempre tienen por qué coincidir. Se piensa que deben coincidir, pero no todas las herencias se tienen por qué aceptar, ni todos los patrimonios se tienen que legar”* (González, 2019, p. 125).

personalizarlo, valorándolo e incorporándolo como parte de nuestra identidad e historia” (Marín, 2012, p. 397).

Estas relaciones son muy diversas y son vividas de diferente manera según el momento histórico y social al cual se enfrentan las personas, y crean en ocasiones reacciones de aceptación o negación.¹⁵ Aun así, *“estos lazos son emociones, recuerdos, vivencias, experiencias que hacen que un objeto deje de ser únicamente una entidad material, para convertirse en parte de nuestra historia personal, social, vivencial, incorporándolo a nuestras “señas de identidad” propias”* (Marín, 2012, p. 397).

Al ser el patrimonio cultural un conjunto de lazos que las personas crean con los elementos materiales e inmateriales, los cuales deben ser preservados y transmitidos para asegurar su permanencia, hace que se requieran vías para poder llevar a cabo tales tareas y una de ellas es a través de la educación (Fontal, 2016). Entonces, estudiar y enseñar el patrimonio se vuelve una estrategia para hacer llegar a la sociedad algo que por derecho les corresponde.

“El patrimonio tiene un gran valor educativo, ya que si partimos que el patrimonio es la herencia que se transmite a las generaciones futuras para que puedan disfrutarlo y aprender de él, tiene un gran valor porque se puede utilizar para la comprensión de las raíces históricas del presente (historicidad) y tener elementos de toma de decisión para el futuro (educación para la ciudadanía)” (González, 2019, p. 128).

De esta manera el patrimonio se vuelve no sólo un objeto de estudio, sino un recurso de reflexión mediante el cual la sociedad llegue a hacer conciencia y *“desarrollar habilidades de pensamiento social y crítico”* (González, 2019, p. 128).

¹⁵ No siempre el resultado de la interacción del individuo con su patrimonio ocurre en buenos términos por lo que *“las personas /grupos pueden patrimonializar, pero también despatrimonializar”* (González, 2019, p. 126), destruyendo o abandonando ciertos acervos, que por situaciones históricas o sociales no son valoradas en su momento.

Desde esta perspectiva, una educación basada en el patrimonio permite crear una *conciencia patrimonial*,¹⁶ *“orientada a la recuperación, la apropiación y la consecuente interpretación que hacen los individuos y las comunidades de su patrimonio cultural y su indisoluble vinculación con el patrimonio natural”* (Cantón, 2013b, p. 47).

Mediante su enseñanza *“el patrimonio cultural puede dejar de ser un mero legado pasivo, historia del pasado, y revelar su importancia como dispositivo para la creación, en el presente, de una memoria del futuro”* (Cantón, 2013b, p. 47), con ello se convierte en origen de un lazo entre la sociedad y sus bienes, el cual traspasa la barrera del tiempo.

1.3 El patrimonio artesanal: delimitación conceptual

La artesanía como patrimonio debe ser tratada desde un enfoque holístico, en el que se involucren los diversos aspectos que la conforman como son saberes tradicionales, técnicas de trabajo, materias primas, carga cultural, espacios, usos y costumbres vinculados, así como la cosmovisión de los pueblos que la realizan, y no sólo ser considerada como un objeto de valor estético resultado de un trabajo manual.

Como se ha mencionado, el patrimonio es entendido como el conjunto de lazos que los individuos crean con diversos elementos, ya sean tangibles o intangibles, creando procesos de identidad y pertenencia en los sujetos (Marín,

¹⁶ En palabras de la autora, se entiende por conciencia como *“el conocimiento, entendimiento y capacidad de interpretación que el sujeto desarrolla acerca de sí mismo y de su mundo social, material y espiritual, así como de las relaciones de mutua interacción que se establecen entre ambos”* (Cantón, 2013b, p. 47).

2012). Cuando estos vínculos adquieren relevancia, llevan a la sociedad a valorar y transmitir su patrimonio, de ahí que en la actualidad se conserven no sólo manifestaciones materiales como esculturas, monumentos o artefactos, sino que se siguen reproduciendo expresiones como son danzas, cultos, o labores artesanales.

Al catalogar la actividad artesanal como un elemento patrimonial, por lo tanto, se debe de considerar no sólo el objeto resultante de procesos tradicionales y manuales, sino al conjunto de acciones, actores y expresiones que están ligadas a la elaboración de dichas piezas. Por ello es importante comprender cuál es la connotación que tiene el concepto de artesanía, en el cual están involucrados diversos aspectos que rebasan la materialidad del oficio y que lo hacen entrar en la categoría de patrimonio.

El origen de las artesanías guarda una estrecha relación con el surgimiento de los primeros grupos humanos, la elaboración de objetos a través de procesos manuales nace ante la necesidad de los individuos de enfrentar y resolver ciertas adversidades en su entorno, como asegurar el alimento, procesarlo y obtener protección del medio, para ello crearon diversos implementos como vestuario, herramientas y utensilios que les permitieron sobrevivir y tener una vida más placentera (Rivas, 2018; Etienne-Nugue, 2009).

Con el paso del tiempo diversas dinámicas sociales, como procesos de migración, contacto entre grupos y adaptaciones medioambientales locales, llevaron a la especialización de métodos de trabajo, generando técnicas que fueron transmitidas de generación en generación y que se diferenciaron de un lugar a otro (Etienne-Nugue, 2009).

La etimología de la palabra artesanía deriva del latín y el griego, y debe entenderse como la acción de realizar arte. Sin embargo, como se muestra más adelante, su definición es mucho más compleja, por lo que es necesario tomar en consideración otras posturas, así como analizar el desarrollo histórico que ha tenido el concepto.

Tabla 1. Definición etimológica de artesanía

PREFIJO/SUFIJO	LENGUA	SIGNIFICADO
ART (prefijo)	Del latín <i>artis</i>	Arte
ES (sufijo)	Del latín <i>ensis</i> - <i>ense</i>	Gentilicio femenino o masculino, característica de
AN (sufijo)	Del latín <i>anus</i> - <i>anis</i>	Que hace algo, perteneciente a, gentilicio
IA (sufijo)	Del griego <i>ia</i>	Diminutivo de acción o efecto, muchos, ciencia, arte, ocupación, lugar de, afección

Fuente: Elaboración propia a partir de Dirección General de Política de la Pequeña y Mediana Empresa (DGPYME), 2009.

La palabra artesanía desde una perspectiva histórica tiene su origen en el siglo XIII “cuando se tomó del italiano *artigiano* que a su vez se había tomado como modelo *cortigiano* (cortesano). Posteriormente en el año 1490, se comenzó a utilizar la palabra *artesanía* para dar a entender los objetos que fabricaban estos sujetos” (Mosquera, 1993, p. 203). Desde el Renacimiento hasta la época contemporánea se asocia a la actividad artesanal como un trabajo manual, comúnmente llevado a cabo en un espacio familiar o taller, en donde se realiza alguna técnica en particular, como la alfarería, la cestería o la orfebrería, por mencionar algunas (Etienne-Nugue, 2009).

Al considerar la artesanía como una pieza resultado de un proceso manual se le resta valor cultural ya únicamente se enfoca en el objeto y en los procesos de elaboración, dejando de lado aquellos elementos que le dan significado y relevancia. Sin embargo, existe una gran diversidad de definiciones que atienden criterios tecnológicos, antropológicos, culturales o normativos.

De acuerdo con el criterio tecnológico, el término de artesanía se cataloga como una actividad de tipo manual en el que se da cierto sentido artístico a las piezas realizadas. Por otro lado, de acuerdo con una postura antropológica, una artesanía es una acción en la cual la tradición cobra un papel fundamental, que permite la permanencia y transmisión de procesos y técnicas, dándole sentido dentro de la comunidad. Desde el ámbito cultural, el concepto se llega a igualar con el de arte popular, desde esta perspectiva toman relevancia rasgos como la destreza manual, la tradición, pero se resalta el protagonismo que tienen artesanas y artesanos como agentes transmisores saberes (Dirección General de Política de la Pequeña y Mediana Empresa, (DGPYME), 2009).

Dentro de un marco normativo, organismos internacionales como la UNESCO¹⁷ e instituciones gubernamentales del país, como es el caso de la Secretaría de Cultura que a través del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), se han dado a la tarea de definir el término de artesanía

¹⁷ Como parte del Simposio internacional sobre “La artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera”, realizado en el año de 1997, la UNESCO emite una definición de artesanía con el objetivo de mejorar la promoción de los productos artesanales a nivel internacional.

como una vía para la preservación de los oficios artesanales (Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), 2009).¹⁸

En ambas definiciones se alude al término como objetos producidos de forma manual, con la ayuda de herramientas simples, en el que las materias primas proceden de su entorno cercano. Aunque ambos acercamientos buscan encontrar vías para que las piezas artesanales tengan reconocimiento y se generen canales de comercialización, en el caso de FONART (2009) le confiere un sentido más antropológico al concepto.

De acuerdo con este sentido más social, se resalta la labor de las y los artífices como generadores y generadoras de objetos con identidad cultural comunitaria, pues se reconoce que: *“El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite al artesano crear diferentes objetos de variada calidad y maestría, imprimiéndoles, además, valores simbólicos e ideológicos de la cultura local”* (FONART, 2009, p. 14).

En México, al igual que en la mayoría de los países latinoamericanos, la palabra artesanía usualmente es igualada con el término de arte popular, ambos términos son utilizados sin distinción al momento de catalogar objetos elaborados por artesanas y artesanos. No obstante, existe una brecha entre las dos nociones que es necesario delimitar.

Esta confusión tiene un origen histórico, para algunos, presente desde la Edad Media, debido a que durante este periodo se da una diferenciación entre el

¹⁸ En el año 2009 el Foro Nacional Artesanal, impulsado por el FONART, generó el *Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad*, en donde se define el término de artesanía con el objetivo de coadyuvar en el análisis y comprensión del contexto artesanal y de esta manera promover la actividad en país a través de una justa comercialización.

arte sagrado y el arte profano (Kubler, 1979). Estas categorizaciones basadas en teorías de valor, ponen en una balanza el “buen gusto” y moral de ciertos sectores de la población. Son una serie de *“distinciones que constantemente diferencian comportamientos de clase alta y de clase baja y que abarcan todo tipo de procedimientos, desde hablar y el vestir, hasta la conducta en la mesa y el modo de andar”* (Kubler, 1979, p. 15).

En la actualidad, la conceptualización del arte popular puede ser entendida desde tres enfoques. En un primer plano, como una forma de retratar todo aquello que se vive en la cotidianidad, en el que se plasman aspectos de la vida diaria como la vestimenta de una época, sus platillos o actividades recreativas. Por otro lado, este término es concebido como un arte generalizado, es decir, que es aceptado y apreciado por una gran parte de la sociedad. Finalmente se concibe como una expresión que surge y existe para el pueblo y no con la élite (Kubler, 1979).

En el contexto nacional, la categorización de la artesanía como arte popular surge a raíz de la construcción oficial de una identidad promovida por las instituciones del Estado. Después de la época de la Colonia y de los primeros años de vida independiente de México, se da la necesidad de encontrar referentes para formar una identidad al pueblo y mostrar la grandeza del país al resto del mundo, para ello se eligen como modelos piezas del pasado indígena y diversas tradiciones que, a la fecha, se consideran como lo más representativo de la cultura mexicana (Sales, 2013).

Es así como, durante las primeras décadas del siglo XX, se tomaron una serie de expresiones artísticas, como la pintura, la literatura, la música y, entre ellas, las artesanías, para identificar y unificar a la sociedad mexicana (Espejel, 2014).

“Esos primeros años marcaron el inicio de la revaloración de nuestra cultura y el reconocimiento de que el arte en México tenía manifestaciones importantes, y que una de éstas era precisamente la de las artesanías populares, representada por múltiples objetos hechos con los más variados materiales y técnicas” (Espejel, 2014, p. 3).

A raíz de esto se da un uso equivalente de los términos *artesano / artista popular* o *artesanía / arte popular*, en donde se engloban personas y oficios que comparten una serie de elementos en común como formas de trabajo, entre ellos procesos y técnicas (Sales, 2013). Es así como el concepto de arte popular se emplea a partir de la revalorización de las diversas expresiones tradicionales de México.

De esta manera, las artesanías quedan contenidas dentro de este término, al ser consideradas como expresiones artísticas representativas de una región, de un estilo o un periodo histórico. A su vez se considera que pertenecen y son reproducidas por cierto sector de la sociedad, particularmente por grupos indígenas, quienes han dado continuidad a este tipo de prácticas.

De ahí la importancia de que exista no sólo una normativa que regule la actividad artesanal, sino también un término que permita valorar dichas expresiones como un bien que debe ser preservado para que generaciones futuras puedan conocer y hacer uso de estas manifestaciones. Para ello se propone implementar el concepto de *patrimonio artesanal*, en el que se conjugue el término de patrimonio con el de artesanía, de tal manera que al referirse a dicho concepto se vincule con las diversas estrategias que existen para la salvaguardia del patrimonio cultural, y así se asegure su permanencia en tiempos futuros.

El patrimonio artesanal, por consiguiente, puede ser definido en esta tesis como el conjunto de procesos, técnicas, materias primas, implementos de trabajo, espacios, piezas, usos, saberes y las y los individuos que reproducen la actividad artesanal, que, por su relevancia histórica, tecnológica, simbólica, antropológica, etnológico y cultural, adquieren un valor cultural que debe ser preservado y transmitido para generar un vínculo de la sociedad hacia su herencia. Es una construcción colectiva propia de un pueblo o grupo social que genera una identidad comunitaria, un autorreconocimiento en sus prácticas cotidianas, además se vincula con el desarrollo histórico de cada región, lo que aporta a su particularidad.

Al definir de esta manera el patrimonio artesanal se da cabida a resguardar y proteger ciertos aspectos que de forma común no son percibidos como detonadores de identidad, tales como las materias primas. Los materiales con los que se fabrican las artesanías son fundamentales dentro del proceso de elaboración, pero también son un componente importante que genera un vínculo de la sociedad con su entorno.

Lo anterior se comprende así, ya que cada artesanía es realizada con elementos tomados de su entorno cercano, y que son característicos de la región en donde habitan las personas, de tal manera que la ausencia de alguno pone en riesgo su permanencia. Como se reconoce, entre *“más específica es la relación territorial, más acuciosa es la caracterización de la artesanía. [...] Este territorio de origen posee particularidades que muchas veces influyen en el proceso de las artesanías”* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), 2008, p. 44).

El aspecto humano también es un aspecto relevante para la salvaguardia del legado artesanal, son las y los artesanos quienes, a través de sus experiencias,

memorias y saberes dan continuidad al oficio. Quienes participan dentro de la actividad son depositarios de saberes tradicionales lo que los convierte en un elemento patrimonial, son ellos y ellas los que transmiten a las generaciones presentes dichos conocimientos.

Los espacios, como son los talleres artesanales, además de ser áreas de producción son lugares en donde se lleva a cabo la transmisión de saberes. En estos sitios se efectúa la convivencia entre sus integrantes, llevándolos a compartir no sólo cierto tipo de conocimientos, sino también una serie de valores, expresiones y conductas que se refuerzan a través de lazos familiares y de amistad.

Los saberes, tema crucial de la presente investigación, son considerados como PCI por la UNESCO (2003). En el ámbito artesanal la transmisión de saberes no se limita a la formación o aleccionamiento de técnicas y procesos, también se transfieren recuerdos y experiencias que surgen como parte de las dinámicas entre las y los integrantes de los talleres. También se heredan sentimientos y expresiones que se vinculan con el día a día del trabajo, así como una serie de valores que identifican a un taller y que son heredados de una generación a otra.

A pesar de que las artesanías se han clasificado por ramas,¹⁹ en donde se consideran de manera principal los materiales con los cuales son fabricadas, las técnicas y procesos de elaboración son tan diversos de una región a otra, aun cuando se realice un mismo tipo de pieza, como puede ser una olla o un rebozo.²⁰

¹⁹ En México, según datos del FONART (2009), se reconocen 17 ramas artesanales entre las cuales se encuentran la alfarería, plumaria, lapidaria, talabartería, cartonería, fibras vegetales, madera, etcétera.

²⁰ La elaboración de una vasija cerámica, como puede ser una olla, puede seguir técnicas como el moldeado, paletado o hechura en torno, lo que aporta su particularidad, ya que, aunque en forma sean similares, existen diferencias notables en el proceso de elaboración y que se puede apreciar en marcas de elaboración como las líneas en espiral que deja el torneado.

Esta variedad da pie a que puedan utilizarse un sinfín de herramientas, entre ellas piedras, cueros, ramas, huesos, lo que ocasiona que los diseños varíen, aportando a su singularidad.

El uso es un elemento que va de la mano con las costumbres de los pueblos o grupos que elaboran las artesanías. Aunque desde su origen eran utilizadas en las actividades cotidianas, como la preparación de alimentos o en la realización de ciertas festividades, en la actualidad son valoradas más como artículos decorativos o suntuarios.

El cambio de uso ha ocasionado que se pierda o se modifique el valor cultural de dichos objetos, y pasan de estar presentes en prácticas de la vida diaria a formar parte de una pieza coleccionable que termina exhibida en una vitrina de museo. Por ello es necesario, al menos conocer la función que tenían dichas piezas para comprender aspectos tradicionales de las comunidades productoras, como la gastronomía, la danza, ceremonias, atuendos, entre otros aspectos.

“La artesanía por ser dinámica en el tiempo, puede mutar desde una a otra función. Así, lo que en un momento pudo ser utilizado de manera ritual, puede pasar a tener un uso decorativo, mientras que artesanías que han sido eminentemente utilitarias pueden ser fácilmente reemplazadas por productos sustitutos de origen industrial [...]. Las funciones por lo tanto no son estáticas y muchas veces tampoco excluyentes (CNCA, 2008, p. 48).

Las piezas artesanales, que son resultado de la concatenación de los elementos señalados, deben ser valoradas, además de la belleza y calidad de su fabricación, como el lienzo en donde se aprecian aspectos ideológicos, culturales, naturales, técnicos y humanos.

Esta visión del patrimonio artesanal requiere, además de una conceptualización propia, un cambio en la forma en cómo es percibido el término de artesanía. Deben erradicarse valoraciones estéticas y profundizar en aspectos

como saberes, técnicas o elementos simbólicos, además de conocer y aplicar los diversos recursos legales que existen para su protección.

1.4 El patrimonio artesanal y la normatividad para su salvaguardia

Dentro del marco legal, fue hasta los años relativamente recientes, cuando se amplió el interés en diversos países para implementar diferentes estrategias, tanto técnicas como legales, que permitieran la protección del patrimonio cultural. Dichas medidas se acompañan de instrumentos normativos como convenciones, declaraciones, acuerdos, recomendaciones o cartas, en donde se establece las medidas a seguir, además de conceptualizaciones claves (Muriel, 2016).

Para el caso de la presente investigación es importante revisar, de manera general, aquellos recursos normativos que directa o indirectamente se vinculan con la defensa del patrimonio artesanal, como son las acciones encaminadas a la protección del PCI; la intención es conocer el tratamiento que se le ha dado desde este contexto.

Uno de los primeros esfuerzos por proteger diversos tipos de manifestaciones patrimoniales fue el establecimiento de la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*, en el año 1972 por parte de la UNESCO, en la cual se definen y delimitan conceptos básicos como patrimonio cultural y patrimonio natural. El surgimiento de dicha *Convención* abrió el camino para que se generaran políticas y leyes que promovieran su salvaguardia (Muriel, 2016).

Para el caso de las expresiones del PCI, uno de los primeros antecedentes de los instrumentos legales internacionales tuvo sus orígenes durante las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX, cuando se realizaron algunos intentos de generar un documento que permitiera proteger diversas manifestaciones culturales no materiales; por ello se puso énfasis en su transmisión como una estrategia de conservación (Villaseñor & Zolla, 2012).

Una de las primeras aproximaciones fue la *Convención Universal sobre Derecho de Autor*, de 1973; en este documento se propuso incluir un protocolo adicional que permitiera reconocer el folclor como una expresión que debería ser protegida para evitar un uso inadecuado (CNCA, 2008). Este hecho, aunque no está de forma directa asociada a las artesanías, es una de las primeras iniciativas que plantean la protección de las manifestaciones populares inmateriales.

Casi una década después, la UNESCO creó el Comité de Expertos Gubernamentales en la Salvaguardia del Folclore, con el objetivo de generar recomendaciones a los Estados Miembros en este rubro. Ambos acontecimientos fueron la antesala para la promulgación de la *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*, la cual prevé de manera general ciertas medidas que se vinculan con el patrimonio artesanal (CNCA, 2008).

La *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*, establecida en 1989 por la UNESCO, afirmó que las expresiones de la cultura popular y tradicional, en las que se incluye a la artesanía, son parte del patrimonio universal de la humanidad y su desarrollo genera sentido de pertenencia en los pueblos que las recrean, por lo tanto, deben ser reconocidas y, a su vez, se deben

definir estrategias para su salvaguardia (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), 1989).

En 1993 se propuso al Consejo Ejecutivo de la UNESCO crear un programa que permitiera proteger a las personas que son portadoras de manifestaciones culturales, entre ellas las labores artesanales, para que a través de su reproducción se asegure su permanencia. Es así como surgió el proyecto *Tesoros Humanos Vivos*,²¹ para que los Estados Miembros pudieran adoptar medidas para la preservación de los saberes y expresiones que se observan en el presente, pero que poseen un gran valor histórico, artístico o cultural (UNESCO, s/f).

Aunada a esta propuesta de reconocer y proteger el patrimonio vivo, se instauró la *Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial*, en 1997. Este instrumento internacional considera la creación de una lista de grandes manifestaciones del PCI, además de reconocer los espacios culturales, es decir, aquellos lugares en donde se concentran dichas actividades. Asimismo, se exhortó a los países para crear medidas jurídicas para proteger su patrimonio oral e inmaterial (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), 2006).

El desarrollo de las diversas actividades y estrategias promovidas para la salvaguardia del patrimonio cultural, surgidas a raíz de la implementación de los instrumentos normativos de la UNESCO durante las últimas décadas del siglo XX, dieron pie a la consumación de la *Convención para la salvaguardia del patrimonio*

²¹ La UNESCO define los “Tesoros Humanos Vivos” como los “individuos que poseen en sumo grado los conocimientos y técnicas necesarias para interpretar o recrear determinados elementos del patrimonio cultural inmaterial” (UNESCO, s/f, p. 3).

cultural inmaterial, la cual constituye uno de los principales recursos normativos que existen en el plano internacional.

Esta *Convención* de manera indirecta vela por la protección del patrimonio artesanal. Dicho instrumento promulgado en el año 2003, considera la fragilidad que tiene el PCI ante los procesos de globalización que ponen en riesgo su continuidad, por ello propone el reconocimiento de este tipo de prácticas, así como la sensibilización de la sociedad y el apoyo de instituciones y especialistas en el tema (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), 2003).

El principal aporte de la *Convención* ha sido generar una aproximación conceptual del término de “patrimonio cultural inmaterial” o PCI. En este documento se precisan los rasgos que caracterizan a este tipo de manifestaciones, además de las formas en que se presenta y los elementos que están asociados. Su catalogación ha permitido generar estrategias para poder mantener vivo el PCI, así mismo, favorecer a la diversidad cultural y reforzar la identidad de los pueblos que lo recrean. De esta manera el PCI es definido como:

“Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana” (UNESCO, 2003, p. 2).

La *Convención* de 2003 presenta, de manera general, cinco “ámbitos” en los cuales se manifiesta el PCI, estos son: *“tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; artes escénicas; prácticas sociales,*

rituales y festejos; conocimientos y prácticas, relativos a la naturaleza y al universo; artesanía tradicional” (p. 2).

En esta *Convención* la salvaguardia del PCI se vuelve una de las principales finalidades; esta medida comprende *“la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión - básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos”* (UNESCO, 2003, p. 3).

De acuerdo con sus postulados, salvaguardar implica, más allá de proteger y conservar, reconocer que el patrimonio es un elemento dinámico, por lo que no pretende mantenerlo siempre de una misma forma o “fossilizarlo” (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), 2011).

“Salvaguardar” significa garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, esto es, su recreación y transmisión continuas. La salvaguardia consiste en la transmisión de conocimientos, técnicas y significados, y se basa en los procesos por los que el patrimonio se transmite o se comunica de generación en generación, y no en la producción de sus manifestaciones concretas, como ejecución de danzas, cantos, instrumentos musicales u objetos de artesanía” (UNESCO, 2011, p. 3).

Son las y los portadores del PCI quienes establecen, bajo sus propios términos y mecanismos, las vías para poder mantener vivas sus tradiciones, sin embargo, en ocasiones es necesario el apoyo externo para poder documentar e investigar aquellas expresiones que están en peligro de desaparecer y poder replicar en otros contextos educativos (formales y no formales) estos saberes para que no se pierdan (UNESCO, 2011).

“El proceso creativo de transmisión intergeneracional ocupa un lugar central en la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Se trata de un proceso dinámico e interactivo que hace posible que el patrimonio cultural inmaterial se recree constantemente. Las formas y los métodos de transmisión reconocidos por las comunidades pueden fortalecerse en los programas de educación. En este sentido, las instituciones de enseñanza pueden fomentar

el respeto por el patrimonio cultural inmaterial y proporcionar nuevos espacios para garantizar su transmisión a las generaciones futuras. La transmisión del patrimonio cultural inmaterial ya es en sí misma una forma de educación informal que ocurre dentro de las comunidades. Como tal, puede proporcionar contenidos y métodos de aprendizaje” (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), 2019, s/p).

Para los fines de la presente investigación se vuelve prioritario identificar, catalogar, documentar y difundir, todos los procesos de transmisión de saberes vinculados con la actividad alfarera que se realiza de manera tradicional en el estado de Zacatecas, México; de esta manera, a través de su reconocimiento y valorización, se podrá continuar con su transmisión y generar un proceso de salvaguardia de dicha práctica.

Para avanzar en ello se visibiliza el esfuerzo internacional, a través de diversos organismos como la UNESCO, pues se busca dar mayor fortalecimiento y amparo a los diferentes tipos de expresiones, como las manifestaciones vivas que siguen manteniendo los pueblos, y que a su vez son tan vulnerables.

México se ha hecho valer de la cooperación internacional, tomando medidas y principios de diversos instrumentos legales que abogan por la salvaguardia del patrimonio cultural, material e inmaterial, asumiendo el compromiso de cumplir y respetar los acuerdos mundiales generando políticas públicas de alcance nacional (Hernández, 2014).

En el caso particular del patrimonio artesanal, a partir de la segunda mitad del siglo XX se da en el país la implementación de diversas estrategias para el desarrollo económico y social del artesanado. Durante este periodo se originan

“Instituciones públicas y espacios dedicados a la protección, desarrollo y fomento del arte popular; se busca encauzar el gusto de las clases medias y altas para la gradual aceptación de tales manifestaciones y lograr que el

público extranjero se convierta en potencial consumidor de las artesanías mexicanas” (Hernández, 2014, pp. 53 y 54).

En el año de 1951 se creó el *Patronato de las Artes e Industrias Populares* (PAIP) como resultado de un acuerdo entre el Instituto Nacional Indigenista (INI) y el INAH. Esta organización asumió la tarea de fomentar la actividad artesanal a través de diversas estrategias de investigación que permitieran su conservación y mejoramiento (Correa, Propin & Navarro, 2018).

Algunas de las medidas implementadas por dicha institución fueron la creación del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, en la Ciudad de México. Asimismo, promovió varias exhibiciones regionales, tanto permanentes como temporales, en donde fueron expuestas las piezas más representativas del arte popular mexicano, además de que se formaron una serie de talleres-escuelas de artes y oficios (Dietz, 1994).

En 1955 el *Banco Nacional de Comercio Exterior*, S. A., al reconocer la importancia sociocultural, pero sobre el aporte económico que tiene a actividad artesanal en el desarrollo del país, formuló los primeros estudios socioeconómicos del artesanado con el objetivo de establecer las bases de una política asistencialista. Con esta acción se buscó proporcionar el recurso financiero para el apoyo de las artes populares y, de esta manera, fomentar la exportación de dichos productos (Martínez, 1971).

Como lo mencionan Correa, Propin y Navarro (2018), de esta manera *“la actividad artesanal comienza a fomentarse como actividad productiva, creadora de empleos y lucrativa en la esfera comercial”* (p. 54), pero se dejó de lado el carácter patrimonial que reviste a este tipo de manifestaciones culturales.

Como antecedente del FONART, se creó en 1961 el Fondo Nacional de las Artesanías para dar apoyo financiero, técnico, artístico y comercial a los artesanos y artesanas del país (Martínez, 1971). Durante la década de los setenta del siglo XX se observó un cambio en las estrategias de apoyo y protección a las artesanías en México; a partir de esta época se incorporaron nuevos criterios para promover el oficio, y se puso como prioridad el desarrollo humano de las comunidades productoras, además de la documentación, investigación y promoción de las artes populares, entre ellas las artesanías.

Bajo esta nueva visión, en 1971 se creó *“la Dirección General de Arte Popular (DGAP) de la Secretaría de Educación Pública (SEP), quien centró su labor en la investigación, difusión y resguardo de múltiples manifestaciones culturales de los creadores populares”* (Correa, et al., 2018, p. 55). De igual manera, en 1974 se creó el FONART, que es una de las instituciones que ha tenido mayor vinculación con el sector artesanal hasta la actualidad, con el objetivo de fomentar esta actividad en el país.

Durante los años posteriores continuaron los esfuerzos para lograr el impulso de las artesanías a través de su registro y documentación mediante encuestas, censos e inventarios, con la intención de justificar la continuidad de las políticas de apoyo. La lucha por erradicar la pobreza de las comunidades artesanales fue otro de los motores que se visualizó en el desarrollo de políticas públicas relacionadas con este sector.

En el sexenio de Miguel de la Madrid (1983-1988) tuvo lugar la promulgación de la *Ley Federal para el Fomento de la Microindustria y la Actividad Artesanal*, cuya meta fue lograr el desarrollo de la microindustria y la actividad artesanal a través de

apoyos fiscales, financieros, de mercado y de asistencia técnica (Diario Oficial de la Federación (DOF), 2012).

A pesar de esta Ley consideró también tareas de investigación y mejoramiento de la producción artesanal, tuvo como meta central la incorporación de esta práctica como una industria de producción, lo cual llevó al empobrecimiento y limitación del oficio, casi al considerarlo como una simple transformación de la materia prima con procesos manuales y determinadas características culturales.

A finales del siglo XX con las nuevas dinámicas mundiales se generó la necesidad de incorporar la economía del país en un sistema moderno, basado en elevar la productividad de las diferentes industrias para satisfacer el mercado global. Estas exigencias comerciales afectaron de manera directa al sector artesanal, que más allá de mantener y reproducir la esencia de sus expresiones culturales, obligaron a incluir diseños ajenos a su contexto tradicional, con la intención de poder comercializar sus productos, y pusieron de manifiesto la dificultad de conservar sus elementos identitarios (Correa, *et. al.*, 2018).

Durante los años recientes han surgido iniciativas gubernamentales que buscan favorecer el desarrollo de las artesanías como expresiones culturales de gran valor para la población, *“para lograr este objetivo, la estrategia del gobierno fue vigorizar las expresiones del arte popular con el fortalecimiento de las identidades y la construcción de puentes interculturales a través de programas de difusión”* (Hernández, 2014, p. 48).

El desarrollo de diversos programas, proyectos y leyes que velan por la protección del patrimonio artesanal en el país ponen de manifiesto el enfoque bajo el cual ha sido tratado durante los diversos periodos. Entre los discursos que se han

manejado se encuentra el asistencialismo, con la intención de mejorar las condiciones de vida de quienes se dedican a esta labor, además de proporcionar los recursos necesarios para que se dé continuidad a la práctica.

La comercialización de las artesanías ha sido otra de las vías bajo las cuales se han guiado las políticas gubernamentales en México que velan por su protección. Desde esta perspectiva el oficio artesanal se vuelve una actividad económica regulada bajo la legislación fiscal, por lo cual se otorga mayor relevancia a aspectos como la productividad, promoción y capacitación. Fue hasta los años recientes cuando la práctica artesanal ha tomado nuevos enfoques, y se ha puesto en escena el valor de estas prácticas como una expresión de gran riqueza cultural.

Además del marco normativo y legal que aplica para todo el país, las entidades federativas y algunos municipios cuentan con instrumentos legales para salvaguardar el patrimonio local. Fue hasta hace poco tiempo cuando en el estado de Zacatecas se han implementado diversos recursos que amparan el desarrollo de la actividad artesanal, que hacen énfasis en su valor cultural. Los primeros intentos por definir las estrategias para fortalecer esta área surgieron en el año de 1998, al decretarse la creación del IDEAZ (Burciaga, 2012).

El IDEAZ²² se originó como un organismo de carácter normativo y técnico para regular la actividad artesanal en el estado; además, buscó proveer los recursos necesarios para fomentar la producción y la comercialización de piezas a nivel estatal, nacional e internacional. Entre sus funciones de salvaguardia se encontraba

²² Desde el año 2010 el IDEAZ, en el contexto de una reforma orgánica del Gobierno del Estado de Zacatecas, se convirtió en la Subsecretaría de Desarrollo Artesanal, y pasó a depender de la Secretaría de Economía del Estado. En la actualidad esta dependencia coordina los trabajos asociados a la actividad artesanal con los 58 municipios del estado.

la investigación, el rescate, la preservación, fortalecimiento y promoción de las diversas ramas artesanales que perviven en el estado de Zacatecas (Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas, 1999).

Durante los primeros años de servicio del IDEAZ, las tareas se enfocaron a la identificación y clasificación de las diferentes ramas artesanales del estado, que para ese tiempo se consideraban extintas. Por otra parte, se crearon líneas de investigación para conocer el proceso histórico de estas expresiones con la intención de fortalecer la identidad zacatecana y visibilizarlas en otros contextos. Después surgieron programas de capacitación y adquisición de mercancías con la finalidad de beneficiar el desarrollo de la actividad a través de la comercialización de los productos (Burciaga, 2012).

En 2014 se publicó la *Ley de protección y conservación del patrimonio cultural del estado de Zacatecas*; tras una reforma a esta Ley, el PCI se consideró dentro del marco legal para su protección. Antes de ello, estuvo vigente la *Ley de protección y conservación de monumentos y zonas típicas del estado de Zacatecas*, la cual amparó la protección de aquellos vestigios muebles e inmuebles que conformaban los bienes patrimoniales de la entidad, sin que las expresiones intangibles, provenientes de la tradición popular, se vieran resguardadas como parte de la riqueza cultural del estado (Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas, 2014).

Ante tal situación el Gobierno del Estado se propuso definir acciones que permitieran tener un campo de protección más amplio del PCI, como la investigación y difusión de este tipo de manifestaciones, a través de diversas estrategias llevadas a cabo en coordinación con museos, universidades, archivos, bibliotecas,

organismos e instituciones, y con participación de la sociedad en general (Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas, 2014).

En años recientes tuvo lugar un nuevo recurso normativo que se vinculó con el sector artesanal del estado: la *Ley de Desarrollo, Protección y Difusión de las Actividades Artesanales del Estado de Zacatecas y sus Municipios*, decretada en el año 2020, la cual está vigente hasta la actualidad. Esta ley promueve, como su nombre lo indica, la difusión, promoción y comercialización de las artesanías, pero en relación con las actividades económicas y culturales (Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas, 2020).

Además de valorar la actividad artesanal y el desarrollo económico del estado como dos áreas en estrecha relación, la Ley aboga por la valoración y reconocimiento de las artesanías y los artesanos como creadores del patrimonio cultural, asignándoles un papel significativo en la formación de la memoria histórica e identitaria de Zacatecas. Por ello se pone atención en impulsar políticas de resguardo desde varios frentes, que permitan preservar y difundir los oficios artesanales (Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas, 2020).

Una de las más recientes fue el decreto de la *Ley de Cultura del estado de Zacatecas y sus municipios*, en el año 2020, también vigente en la actualidad; en este nuevo marco legal se consideran a las actividades artesanales como parte del desarrollo cultural del estado de Zacatecas y de sus municipios. Parte de sus objetivos es que la sociedad tenga acceso a expresiones culturales en todas sus manifestaciones, en especial a través de la promoción y cooperación de los agentes sociales vinculados con este rubro, para lo cual se proponen estrategias de

financiamiento, formación y desarrollo cultural que muestre la diversidad cultural del estado (Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas, 2021).

Tanto instituciones gubernamentales como grupos del sector privado han mantenido un fuerte compromiso por la salvaguardia del patrimonio artesanal, el cual se ve reflejado en las políticas públicas que se han creado en los tres niveles: internacional, nacional y estatal. Sin embargo, es también importante que desde los mismos creadores y creadoras exista una conciencia de valoración por sus prácticas, y que a través de la recreación constante de estas expresiones culturales se dé continuidad.

Es por eso que los talleres artesanales tienen una función primordial en la conservación de los saberes tradicionales, pues desde estos espacios se llevan a cabo procesos de transmisión que permiten la continuidad de saberes ancestrales. Ante tal escenario, se deben generar acciones que relacionen a todos los agentes involucrados en el desarrollo de esta práctica para que el compromiso sea global y tenga mejores repercusiones. Una de estas vías es a través de la educación. La transmisión de saberes vinculados con dicha práctica son el eje central sobre el cual deben estar enfocadas las estrategias educativas.

CAPÍTULO II.

LA TRANSMISIÓN DE SABERES EN LOS TALLERES

ARTESANALES

En el segundo capítulo se establece como objetivo identificar los mecanismos de transmisión de saberes que están presentes en las labores artesanales, mismas que conllevan técnicas tradicionales reconocidas como PCI, para dimensionar la necesidad e importancia de salvaguardar estas manifestaciones como parte de las identidades culturales.

Es importante reconocer los diferentes tipos de saberes y las estrategias que siguen las artesanas y los artesanos para dar continuidad a sus oficios, pues permite dimensionar el valor que tienen, más que como una actividad económica, como una práctica cultural en la que están inmersos conocimientos, experiencias, imaginarios y formas de organización que son transmitidos de generación en generación.

La transmisión de saberes dentro de los talleres artesanales constituye, además de una vía para la salvaguardia del patrimonio artesanal, una experiencia formativa. Dentro de estos espacios se enseña, no sólo aspectos relacionados a la producción, como son procesos o técnicas, también se transfieren historias familiares, significados, modos de organización y formas de nombrar. Todos estos elementos, son parte del PCI, por lo que esta práctica educativa, que se lleva dentro de los talleres artesanales, se convierte en una estrategia de la educación patrimonial, que debe ser reconocida y preservada.

En el primer apartado se realiza un recorrido histórico, desde la época prehispánica, sobre la transmisión de saberes en contextos domésticos, como son los talleres artesanales, para reconocer la permanencia de esta práctica a través del tiempo. En el segundo se define el término de saberes, como un elemento cultural que trasciende la individualidad del conocimiento. Se conceptualiza como un dispositivo colectivo que se genera y transfiere socialmente llegando a conformar tradiciones, como son los saberes artesanales.

En el tercer apartado se detallan algunos mecanismos mediante los cuales se realiza la transmisión de saberes artesanales, resaltando aquellos que están presentes en los talleres alfareros, como son la tradición oral, la memoria, la imitación, en la que se incluyen elementos sensoriales como la observación, el olfato o el tacto y la distribución del trabajo en relación a la edad y sexo.

El cuarto apartado está dedicado a reflexionar sobre los talleres artesanales considerados como entornos de educación, no sólo como un espacio físico en donde se llevan a cabo diversas tareas de producción, sino como un escenario en donde perviven diversas prácticas culturales, entre ellas la transmisión de saberes, guiadas por la experiencia de las artesanas y los artesanos.

2.1 La continuidad en la transmisión de saberes artesanales. Una perspectiva histórica

Las actividades artesanales, tal y como se les conoce ahora, son el resultado del desarrollo de cientos de años. Estos oficios derivan de contextos geográficos, históricos y socioculturales específicos, y se han originado como respuesta a ciertos

modos de vida: agrícolas, lacustres, cazadores, recolectores, entre otros. Cada uno de estos estilos de vida requiere cierto tipo de instrumentos para resolver exigencias de primera necesidad, como ollas para el almacenamiento, redes para la pesca o cuchillos para desollar, de ahí el origen de lo que hoy conocemos como artesanías.

Estos objetos, que en el pasado representaron instrumentos de la vida cotidiana, se han transformado y refuncionalizado para adecuarse a las nuevas necesidades. Sin embargo, no todo ha cambiado en su esencia, existen aspectos que perviven en su composición, como son técnicas y procesos de elaboración, que siguen arraigados en las artesanas y artesanos. La continuidad de estas prácticas es el resultado de la transmisión de saberes (García, 2023).

Los mecanismos a través de los cuales los artesanos y las artesanas transmiten sus saberes tienen una continuidad de siglos. Una mirada hacia el pasado permite reconocer la permanencia de estas prácticas a través del tiempo. Gracias a documentos escritos como códices y relatos de conquistadores y religiosos es que se tiene registro de que durante la época prehispánica existieron estas prácticas que estaban inmersas en actividades de la vida diaria.

“Poco sabemos de la enseñanza escolar de las técnicas de producción. La Conquista transformó profundamente la tecnología. Esta es una de las causas de que, con pocas excepciones, no hayan quedado registradas descripciones detalladas de las técnicas indígenas [...] La información es lamentablemente escasa” (López, 1985, p. 27).

Alfredo López Austin (1985), a través de los testimonios plasmados en el *Códice Mendocino* en el cual se representan escenas de la vida cotidiana, recupera datos históricos que muestran que la transmisión de saberes de producción, como él lo llama, y se daba de padres y madres a hijos e hijas en el núcleo familiar. En la lámina 60 del citado Códice, en las imágenes de la izquierda se representa las

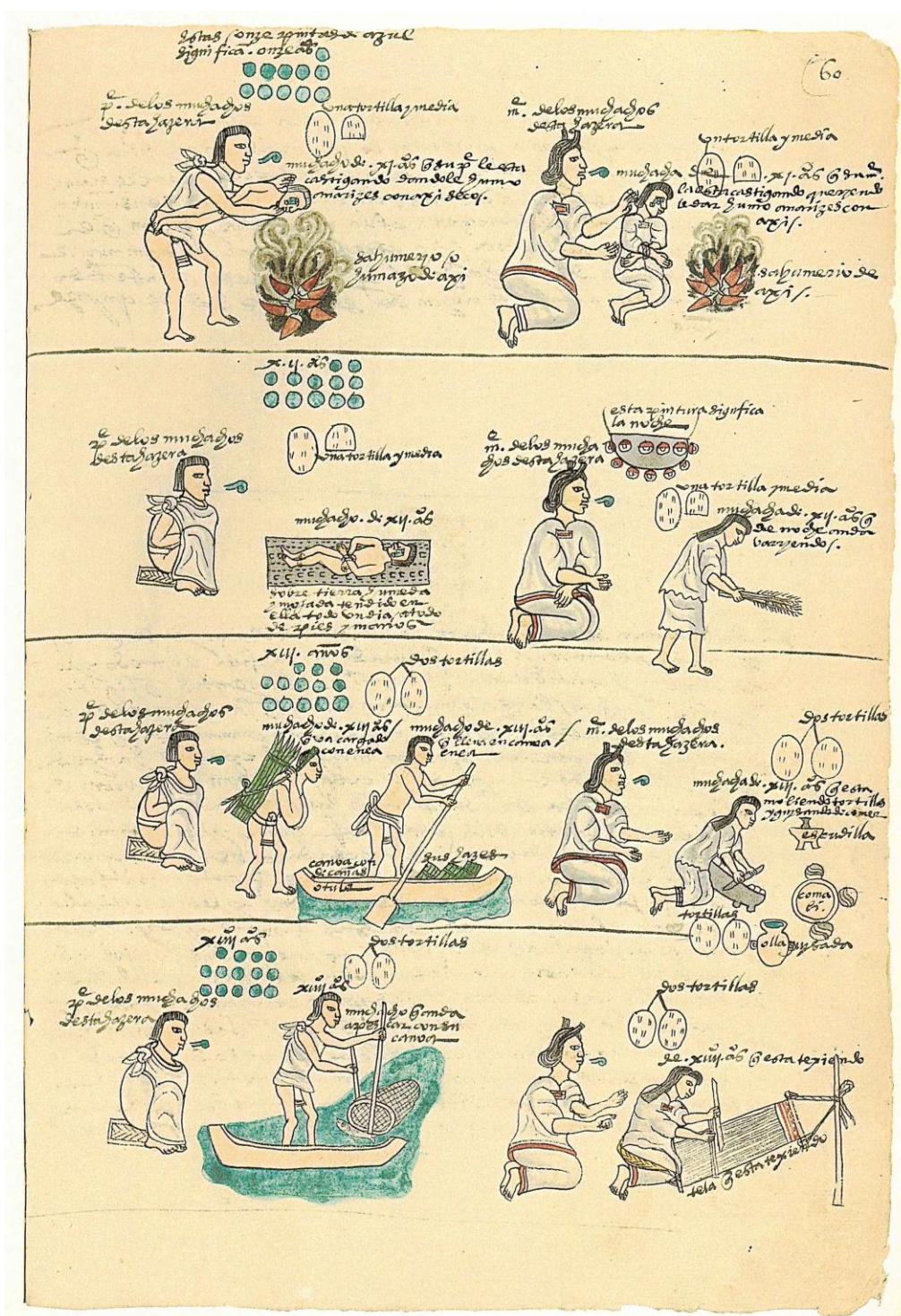
acciones llevadas a cabo por el padre, y a la derecha las llevadas a cabo por la madre; por ejemplo, en la parte inferior se observa al padre instruyendo a su hijo en la pesca, y a la madre que enseña a su hija a hilar (ver Imagen 1). Como García (2012) lo señala:

“El padre transmitía el conocimiento que había heredado, así como el que sus experiencias le habían dado, hacía sus hijos. La madre enseñaba a la hija sus responsabilidades y los oficios que podía ejercer en la organización social mexicana, por otro lado, los niños macehualtin debían aprender lo mejor posible los principios de los oficios antes de entrar al telpochcalli” (p. 108).

También existieron instituciones de enseñanza como el *telpochcalli* (casa de jóvenes) en donde se recibía instrucción militar, o el *calmécac* (lugar de estudio) que se consideraba como un lugar para la conservación y transmisión de conocimientos a través de los códices; del mismo modo, el *cuicacalli* (lugar de la casa del canto) donde se practicaban las danzas y los cantos para las ceremonias rituales, y la *ichpuchcall* (casa de doncellas) en donde las mujeres vivían en recogimiento. No obstante, la formación en los diferentes oficios, como arte plumario, alfarería, lapidaría o cestería, se dio en los barrios, dentro de los talleres familiares (García, 2012).

El arribo de los conquistadores representó para los y las indígenas la transformación de su modo de vida, lo que se tradujo también en una reestructuración de las estrategias de enseñanza - aprendizaje. En este sentido, el sistema mesoamericano fue reemplazado por un nuevo orden que buscó eliminar cualquier traza del viejo modelo. La conquista militar y la evangelización fueron dos mecanismos a través de los cuales se impusieron nuevos conocimientos (García, 2012).

Imagen 1. Lámina 60 del Códice Mendocino



Fuente: Maíces del Nansa, 2014, enero, 26.

Con el proceso de evangelización se introdujeron nuevas técnicas en las labores, con el objetivo de replicar estos métodos de trabajo se instauraron instituciones,

como las escuelas de artes y oficios en conventos y hospicios, para que los indígenas *“aprendieran las técnicas españolas y elaboraran objetos que necesitaban los frailes y los demás españoles”* (García, 2012, p. 117). Dentro de estos espacios se enseñaban diversos oficios como la alfarería, orfebrería y el bordado, labores que ya eran practicadas por los antiguos habitantes.

José A. García (2012) señala que, con el establecimiento de instituciones educativas para el aprendizaje de los oficios, en realidad no se introdujeron nuevos conocimientos, solo se cambiaron las formas de transmitir esos saberes. Del viejo continente llegaron maestros especializados en diversas técnicas como la carpintería, pintura y tejido, labores muy necesarias para el acondicionamiento de los conventos y edificios novohispanos. La experiencia y habilidad de estos personajes se transmitió a los aprendices indígenas quienes muy rápido reprodujeron la calidad de las piezas españolas (Gonzalbo, 2010).

El sistema gremial español fue adoptado en la Nueva España y representó una nueva forma de organización entre los artesanos, ya que eran actividades más desarrolladas por hombres. Debido a la demanda de productos y servicios que los y las habitantes de la Nueva España requerían, los maestros artesanos provenientes de los reinos de Castilla abrieron las puertas de sus talleres para que indígenas y mestizos aprendieran el oficio y apoyaran en las tareas internas (Gonzalbo, 2010).

Como señala Gonzalbo, *“Aunque los oficios más prestigiados, como la platería, mantuvieron restricciones, casi todos los demás, con las reservas establecidas por las Ordenanzas, aceptaron aprendices, formaron oficiales y*

llegaron a examinar a maestros de cualquier calidad" (2010, p. 48). Así el sector artesanal creció y tomó mayor importancia.

De esta manera *"los talleres gremiales funcionaron como una institución externa a la unidad doméstica, en donde los indígenas mandaban a sus hijos a aprender un nuevo oficio o a obtener conocimientos que permitieran acoplar el oficio familiar a las nuevas necesidades sociales"* (García, 2012, p. 120). Asimismo, los aprendices recibían además de una formación técnica del oficio, un adoctrinamiento en la religión cristiana y en las "buenas costumbres", basados en principios éticos y morales de la época (Amaro, 2022).

Un dato relevante que ofrece Gonzalbo (2010), es en relación con la condición etaria de los aprendices, pues la edad en la cual comenzaban su educación en el oficio oscilaba entre los 10 años, y el periodo de aprendizaje duraba aproximadamente 4 años.

Durante este periodo se daba una instrucción "técnico-práctica-instrumental", como lo llama Amaro (2022), el cual consiste en el *"manejo adecuado del "instrumental" de los medios y fines para realizar una obra o pieza artesanal con utilidad social"* (p. 85). Aun cuando se modificó en gran parte el sistema de enseñanza de los oficios, el método de transmisión de saberes se mantuvo dentro del ámbito doméstico. Para finales del Siglo XVIII los gremios entraron en desuso por diversas causas como el favoritismo real, las reformas borbónicas, la competencia interregional, la absorción de unos gremios por otros y por la falta demanda de ciertos productos (García, 2012).

En cuanto a las mujeres, de manera particular en las de zonas rurales e indígenas, no recibieron una instrucción escolarizada, ya que no ejercerían puestos

administrativos ni realizarían funciones dentro de la iglesia. Su educación se basaba en aprender la doctrina cristiana, las labores del hogar y, para algunos casos en zonas más urbanizadas, recibían clases de canto y música para entretener a los invitados o las invitadas. Así, la continuidad de gran parte de los saberes tradicionales de la vida cotidiana recayó en ellas. Las familias adineradas tuvieron la oportunidad de mandar a sus hijas a escuelas, en donde además de aprender las “labores mujeres”, como el bordado y la costura, recibían lecciones de escritura y lectura, y otros aprendizajes, pero no se veía como una prioridad (Gonzalbo, 2010).

En el caso del estado de Zacatecas, la primera escuela de artes y oficios se fundó en 1862, en la municipalidad de Guadalupe, con la intención de proporcionar a vagos, ociosos y marginados un medio para subsistir. Después se abrieron varias academias en donde se enseñaban principios básicos de dibujo y matemáticas *“cuya utilidad será relevante para los oficios mecánicos que ejercían jóvenes y adultos en su vida práctica en las artes”* (Amaro, 2022, p. 89). Amaro (2022) señala que la creación de las escuelas de artes y oficios fue una estrategia del Gobierno para regular y controlar el trabajo de sectores de la población, como fueron los artesanos.

La conformación de gremios y la apertura de escuelas de artes y oficios fueron dos vías a través de las cuales se dio un proceso de enseñanza sistematizado de las labores artesanales que, a diferencia de los talleres familiares en donde la enseñanza se basaba en el saber – hacer y se transmitían toda una serie de saberes vinculados con sus formas de entender y relacionarse con el mundo, en el nuevo sistema instaurado por los españoles se procuró incorporar a

los aprendices como fuerza laboral y no tanto como una forma para dar continuidad a los sabres tradicionales

Después de la independencia y durante el periodo del porfiriato, se produjo un proceso de industrialización como una vía de modernizar al país, por lo que las actividades artesanales pasaron a segundo plano. Para finales de siglo XIX se dio un proceso de masificación de productos, por lo que

“la transmisión de conocimientos de los oficios- como era la alfarería - al parecer entra en una fase limitada a la enseñanza en el hogar y los talleres familiares. Esta característica llevó a que las técnicas se heredaran y que se mantuvieran independientes de la intervención del Estado durante esas décadas” (García, 2012, p. 127).

La revolución vivida durante los primeros años del siglo XX en el país, representó un retroceso en las labores artesanales. A través de diversas estrategias educativas que se implementaron durante el Gobierno de Plutarco Elías Calles, se buscó homogeneizar las prácticas culturales de los habitantes. En su intento por “civilizar” a los grupos de zonas rurales se impusieron nuevos hábitos domésticos, se intentó modernizar las técnicas agrícolas y las industrias rurales, entre ellas las labores artesanales (García, 2012).

Las Misiones Culturales creadas en 1923 fueron programas educativos conformados por maestros y maestras expertos en diversas labores y áreas del conocimiento, quienes apoyaron en el proceso “civilizador” de las comunidades al preparar a profesores y profesoras rurales. Las Misiones Culturales consistían en capacitaciones en las cuales los misioneros adiestraban a los docentes de la zona en diversos temas, no sólo en términos académicos, sino también en aspectos de la vida cotidiana, como salud e higiene, pero también para el trabajo (Gonzalbo, 2010).

La llegada de este Programa educativo y cultural a diversos pueblos del país, en donde existía una práctica muy arraigada de las labores artesanales, representó un choque entre las formas de transmitir el oficio dentro de los talleres, con el impuesto por el Estado a través de sus Programas educativos (García, 2012).

Los años posteriores representan una fase estabilizadora para la práctica artesanal. El Estado se enfocó en hacer crecer la economía del país a través del crecimiento industrial, por lo que pequeñas empresas productoras, como los talleres, no figuraron en tales políticas. Fue hasta con el Gobierno de Adolfo López Mateos (1958-1964) cuando se destinó parte del presupuesto para apoyar al sector artesanal, sin embargo, no hubo grandes cambios (García, 2012).

La creación del FONART en 1974 representó un parteaguas en la industria, al buscar la transformación y modernización de los oficios en varias zonas del país, a través de diversas estrategias como capacitaciones o apoyos para la producción. Durante los sexenios posteriores se ha buscado impulsar a las artesanas y los artesanos a través de la vía normativa. La firma de tratados y leyes representan alternativas que buscan salvaguardar esta labor. De manera reciente, la incorporación de los talleres, como empresas constituidas ante la Secretaría de Hacienda, ha representado una nueva forma de regular la actividad (García, 2012).

Como lo señala José A. García (2012), la transmisión de saberes de la práctica artesanal ha estado presente desde la época prehispánica desde dos contextos: por un lado, los talleres domésticos, en donde se reproduce la práctica a través de la cotidianeidad, en donde esta sabiduría ha sido heredada de manera intergeneracional entre los y las integrantes de una misma familia; mientras que, por otro lado, el Estado ha sido el elemento transformador de la actividad a través de la

implementación de Programas que buscan la modernización, con la capacitación de las artesanas y los artesanos en nuevas técnicas o procesos. Esto demuestra la pervivencia de esta práctica a través del tiempo.

2.2 Los saberes artesanales

La continuidad de los oficios artesanales está determinada, en cierta medida,²³ por la transmisión de saberes; en tal acción se incluyen, además de los procesos y técnicas, la significación y utilidad que conlleva una pieza, la estructura organizativa y el conjunto de valores que perviven dentro de los talleres artesanales familiares. Estas experiencias formativas ocurren a lo largo de la vida de las artesanas y los artesanos, por lo que es un continuo aprendizaje que se lleva de diversas maneras.

En términos generales, un saber constituye un conocimiento detallado y profundo sobre un tema, que puede estar enmarcado dentro del ámbito científico²⁴ o de la vida cotidiana. Dentro de los saberes consuetudinarios generalmente se da un acercamiento o una explicación de un fenómeno, no desde el aspecto “racional” o “exacto” de las ciencias occidentales,²⁵ sino que se realiza a partir de la práctica y experiencia de quienes viven y recrean ciertas acciones del día a día (Valladares & Olivé, 2015). En esta categoría se encuentran múltiples saberes inmersos en

²³ Existen otros factores que determinan la pervivencia de las labores artesanales, como es la disponibilidad de materias primas o situaciones socioeconómicas que afectan al artesanado. Estas problemáticas han sido tratadas en la introducción de la investigación.

²⁴ Conocimientos calificados de verdaderos y que pasan por un riguroso método de validación (método científico).

²⁵ Liliana Valladares y León Olivé (2015), basándose en la perspectiva de las Epistemologías del Sur, mencionan que además de la visión occidental existen diferentes maneras de entender el mundo, que están vinculadas a prácticas sociales ancestrales y cotidianas. Estas formas tradicionales, como ellos las catalogan, generan sus propios métodos y vías de acercamiento para explicar y comprender diversos fenómenos, los cuales son válidos porque además de que satisfacen ciertos fines, cuentan con la aprobación y validación de la comunidad en donde se recrean.

diversas actividades como la preparación de alimentos, técnicas de construcción, música popular, prácticas medicinales ancestrales, labores agrícolas u oficios artesanales.

En palabras de García (2023), los saberes son “*experiencias personales con alcance social*” (p. 10). Es decir, que trascienden la individualidad del conocimiento al ser compartidos a través de prácticas sociales que son reconocidas por la colectividad. En suma, generar un conocimiento es un proceso personal porque se crea desde la propia experiencia de cada persona.

Los conocimientos surgen del razonamiento, la interiorización y comprensión de un fenómeno, que puede estar ligado al método científico o a prácticas cotidianas como observar, oler, escuchar, cocinar, entre otras acciones (Valladares & Olivé, 2015). De esta manera, se entiende que los conocimientos, al ser aceptados y validados por la comunidad, se transforman en saberes que, al ser puestos en práctica, permiten resolver diversas problemáticas de su día a día, como predecir el clima, sanar el cuerpo o preparar un platillo.

Existen saberes que se encuentran arraigados a determinados lugares y que en estos contextos han permanecido casi inmutables a través del tiempo, a pesar de las transformaciones sociales, económicas, políticas o ambientales. Estos saberes, inmersos casi siempre en actividades de la vida cotidiana como sembrar, producir o reparar artículos domésticos, construir viviendas, e incluso, aquellos vinculados con sus creencias y formas de entender el mundo, se convierten en “pervivencias culturales” (García, 2023).

García (2023), quien define este término,²⁶ menciona que un rasgo fundamental de las pervivencias culturales es que “*se desarrollan, mantienen y trascienden en la vida cotidiana inmersas en el ámbito doméstico desde donde se aprenden*” (p. 13). El espacio doméstico es el lugar en donde se realizan diversas actividades que conciernen a prácticas que van desde el cuidado personal, como el aseo o la salud, la alimentación, la limpieza y mantenimiento del hogar, o acciones relacionadas con el ocio, como el juego o la música.

Estas labores se cumplen de manera habitual, de tal manera que el aprendizaje de estos saberes por las nuevas generaciones ocurre casi de manera inconsciente e involuntaria, no como en un sistema escolarizado en donde se enseña con horarios y temas establecidos. En resumen, las pervivencias culturales representan un aprendizaje constante durante toda la vida.

Existen saberes que traspasan el ámbito cotidiano y se vuelven relevantes para todo un segmento de la población, algunos de ellos han estado presentes por varias generaciones y se mantienen vigentes para solucionar o entender diversos aspectos de la vida. La trascendencia en el tiempo, así como la aprobación y valoración de determinados saberes por parte de la comunidad, ocasiona que las pervivencias culturales se transformen en tradiciones (García, 2023).

En este sentido, el factor del tiempo no es el único elemento condicionante para que se forje una tradición. Valladares y Olivé (2015), mencionan que el valor de lo tradicional no está en función a la antigüedad de un saber. Los saberes se vuelven tradicionales cuando “*han sido generados, preservados, aplicados y*

²⁶ En su obra *Petates, peces y patos. Pervivencia cultural y comercio entre México y Toluca* (2008) la autora propone la definición de pervivencia cultural.

utilizados por comunidades y pueblos [...], constituyen una parte medular de las culturas de dichos pueblos, y tienen un enorme potencial para la comprensión y resolución de diferentes problemas sociales y ambientales” (Valladares & Olive, 2015, p. 69).

Cuando existen elementos culturales, tangibles e intangibles, que son relevantes para un grupo de personas, se heredan formando una cadena cultural, en la que se incluyen los saberes. No obstante, el simple acto de transmitir no genera una tradición. Tal como lo explica Herrejón (2010), debe existir una recurrencia en el proceso de entrega – recepción, a tal grado que esta acción sea perdurable a través de varias generaciones. Por lo cual se entiende que si un saber se conserva a través del tiempo es porque se vuelve significativo y útil en determinados aspectos de la vida.

Si se considera su origen etimológico (*traditio*), el término de tradición hace referencia a la acción de entregar (Herrejón, 2010). Desde una perspectiva antropológica una tradición se define como *“un fenómeno cultural presente en todas las sociedades y que consiste en la suma de formas de conducta social y ritual aprendidas y transmitidas de una generación a otra, y que contribuyen a caracterizar el universo cultural de la comunidad”* (Madrado, 2005, p. 122). Mientras que la noción de pervivencia cultural se vincula a la idea de continuidad, el concepto de tradición remite a la transferencia de algo.

García (2023) desde su propuesta de investigación señala que una tradición *“es un acto de comunicación intergeneracional en el que el mensaje (aquello que se transmite) tiene un reconocimiento social”* (p. 13). Este mensaje, relacionado con los saberes, experiencias, historias y creencias, se transforma a través de un

proceso activo en el cual las personas toman y dejan diversos elementos adecuándolos a sus realidades actuales, por lo que se considera que una tradición es un elemento dinámico²⁷ (Madrado, 2005). Madrado (2005), también agrega que “*sin cambio no hay tradición porque toda repetición o reiteración es sinónimo de transmisión que conlleva un proceso de selección y adaptación*” (p. 124).

En el caso de la actividad alfarera, el termino de tradición suele equipararse con conjunto de piezas que poseen un determinado estilo decorativo o técnica de producción, como la tradición del barro negro de Oaxaca, sin tomar en cuenta otro tipo de aspectos relacionados como son los saberes. No se considera que además de la continuidad estilística existe una transmisión de saberes basados en la práctica (saber – hacer) que abonan a la consolidación de una tradición (Ramírez, 2021).

En el caso de los saberes tradicionales se identifican ciertas características presentes como es la *dimensión práctica*, que denota que los saberes se materializan a través de expresiones sociales y culturales. Por otro lado, el *arraigo territorial* inserta a los saberes a un espacio o entorno que determina el tipo de saberes que se generan, mientras que la *matriz cultural*, los incorpora al contexto cultural en el que son recreados como son las creencias, la cosmovisión o valores que se viene dentro una comunidad (Valladares & Olivé, 2015).

El *carácter colectivo* reconoce que la comunidad es generadora y portadora de dichos saberes y le confiere un *derecho colectivo*, para reproducirlos y

²⁷ En este mismo sentido, García (2023) menciona que los saberes pasan por un proceso de refuncionalización, que consiste en la adaptación a través del tiempo por el que pasan elementos culturales tangibles e intangibles, entre ellos lo saberes. Este ajuste no modifica por completo los saberes ya que siguen manteniendo la función para lo que estaban destinados.

protegerlos. A su vez están ligados a un “origen histórico”, es decir, que existe una dimensión temporal que ha permitido su desarrollo, transmisión y preservación a través de los años. Ligado a este elemento se encuentra el “dinamismo intergeneracional”, el cual se refiere a la transferencia e innovación de saberes que se da de generación en generación (Valladares & Olivé, 2015).

Por último, el “valor económico y socio –ambiental” alude al potencial que tienen los saberes tradicionales en la transformación y desarrollo de la comunidad al recrear dichas prácticas. Además, se reconoce que la principal vía de transmisión y preservación es a través de la oralidad, por lo cual se resalta su carácter oral – lingüístico (Valladares & Olivé, 2015).

Estos rasgos se pueden identificar en los saberes artesanales, porque poseen un fuerte vínculo con su entorno natural; es de ahí de donde las artesanas y los artesanos obtienen los recursos para elaborar sus piezas. Esta relación intrínseca con el medio les provee no sólo de elementos materiales, sino todo un conjunto de saberes que les permite asegurar y satisfacer la demanda, además de hacer un aprovechamiento sustentable de los bienes naturales como madera o minerales, por mencionar algunos, y así asegurar su continuidad.

Una vez que los recursos se extraen de la naturaleza y se transforman en determinadas piezas, se insertan en la matriz cultural porque cumplen diversas funciones sociales, como contener alimentos, crear vestimentas para la protección del cuerpo o plasmar, a través del arte, su cosmovisión. Es importante mencionar que dentro de la dinámica de fabricación, mantenimiento y uso de dichos objetos se producen y transfieren otro tipo de saberes relacionados con técnicas, procesos y significados.

Otra característica es que, gran parte de las actividades artesanales, tienen un origen que se remonta al periodo prehispánico, mientras que otras surgieron y se transformaron durante la época de contacto, o se han renovado en la actualidad; sin embargo, estos oficios se han arraigado en el seno de las comunidades, pasando de generación en generación a través de diversos canales de transmisión, y llegan a tener un reconocimiento que rebasa en algunas ocasiones las fronteras de sus hogares, lo que les confiere el carácter de saberes tradicionales.

Estos saberes, en relación con las actividades artesanales, son parte del patrimonio cultural inmaterial de los pueblos. A pesar de que existen diversos recursos normativos que velan por su salvaguardia, su continuidad depende en gran medida de que se sigan reproduciendo los mecanismos de transmisión intergeneracional en contextos de la vida cotidiana, como son los talleres y áreas de abastecimiento y uso. Es por eso que se vuelve relevante reconocer y comprender estos canales para no cometer el error de llegar a imponer otro tipo de estrategias ajenas a su desarrollo y continuidad.

2.3 La transmisión de saberes artesanales

La transmisión es ese elemento crucial que articula las experiencias, saberes, prácticas y creencias del pasado con las dinámicas del presente. Sin este elemento se pierde la parte activa y viva de los saberes, por lo que estarían destinados a formar parte de la historia como un elemento muerto o de museo.

En términos generales la acción de transmitir se asocia al hecho de ceder o transferir, en palabras del *Diccionario de la Real Academia Española* (2023), se

define como “*hacer llegar a alguien un mensaje o una noticia*”. Sin embargo, a diferencia de un acto comunicativo, en el que el mensaje se transmite de una persona a otra, dentro del proceso de transmisión cultural, particularmente de saberes, el hecho no ocurre de forma individual, sino que se considera como un suceso de carácter colectivo en el que se involucra la comunidad (Madrado, 2005).

Desde un sentido social

“La transmisión es entonces la entrega de cosas y acciones humanas que tienen sus orígenes en el pasado y puede darse también de una generación a otra, en el transcurso de la vida de un pueblo. [...] En estos casos lo que se transmite son modelos de acciones” (Madrado, 2005, p. 125).

En este proceso existe un “intención cultural” en el que se transmite o enseña a las y los aprendices ciertos aspectos que les serán útiles para desarrollar su modo de vida. De igual manera, aquellas personas encargadas de transferir dichos elementos culturales, son las responsables de elegir el tipo de saberes que permanecen vigentes, además de los mecanismos para mantener vivas sus prácticas culturales (Madrado, 2005; Herrejón, 2010).

Este proceso de transmisión cultural puede ser entendido como un acto educativo en el que los portadores y las portadoras de saberes enseñan diversas acciones ligadas a sus oficios o labores diarias, a través de métodos prácticos, generalmente relacionados con el aprender-haciendo, las cuales se reproducen de manera cotidiana, sin que existan mecanismos sistematizados como sucede en ambientes escolarizados.

De esta manera se puede entender la transmisión de saberes artesanales como un proceso de enseñanza-aprendizaje en el cual se identifican ciertos elementos que interactúan en diversas formas y que están presentes en cualquiera

de los escenarios en los que se producen procesos formativos como son los talleres artesanales. Estos elementos son: los sujetos, los contenidos o saberes, los recursos, las formas de organización, la infraestructura, así como los mecanismos de transmisión (Osorio, Vidanovic & Finol, 2021).

Según este modelo se pueden identificar estas cualidades dentro de los talleres artesanales; se comienza con el elemento humano que son las artesanas y los artesanos, además de las y los aprendices, quienes por lo general tienen un lazo familiar. Por otro lado, el espacio físico, que se representa por los talleres artesanales, los cuales se ubican al interior de los hogares y cuentan con las áreas necesarias para llevar a cabo las labores del oficio.

Otro elemento son los medios, los cuales se componen de los materiales e implementos que intervienen en el proceso de producción, así como de formas de organización, que en algunos casos se basan en relaciones de parentesco o edad; estas prácticas regulan el buen funcionamiento y subsistencia de estos espacios. En el último eslabón están los canales de transmisión, así como el tipo de saberes, que están determinados por el contexto y el tipo de labor que se desarrolla.

La intención no es comparar la transmisión de saberes de la actividad artesanal que se dan en los talleres domésticos con un sistema educativo, como lo es el modelo escolarizado. La idea es afirmar que este proceso, en el que se transfiere un corpus o conjunto de experiencias, técnicas, saberes, historias, valores y creencias, que se han acumulado a través del tiempo, es una práctica educativa que debe ser reconocida para asegurar su permanencia en el tiempo.

Los saberes artesanales se llevan a cabo de manera cotidiana en áreas domésticas que forman parte del taller, como son los patios, la cocina, e incluso

dormitorios; pero también se extiende a áreas externas del hogar, como el campo, de donde obtienen su materia prima. En este proceso cada artesano y artesana emplea sus propios métodos para transmitir sus conocimientos a las nuevas generaciones que desean aprender el oficio. Los recursos utilizados se basan en prácticas que vinculan la experiencia y capacidades de los portadores y las portadoras de saberes.

En el caso particular de este tipo de saberes, su transmisión por lo general está asociada a experiencias sensoriales como el tacto, que les ayuda a identificar y distinguir los materiales adecuados para la confección de sus piezas. La observación, por medio de la cual se facilita la repetición de prácticas que emulan el trabajo de las maestras y maestros en el oficio.

La transmisión oral de los saberes, por otro lado, constituye otro canal, en el cual se da una enseñanza de saberes técnicos, además de narraciones que se enlazan con la historia familiar para conformar una memoria colectiva. Otros canales son la distribución del trabajo en relación con la edad y el sexo de las personas, como formas culturales de resguardar la actividad (Freitag, 2015; Freitag & Del Carpio, 2016; García, 2012; Moctezuma, 2010; Moctezuma, 2012; Uribe, 2018; Pérez, 2020).

La memoria es un mecanismo presente en diversos ámbitos en donde se dan procesos de transmisión de saberes. Consiste en recordar y traer al presente diversas situaciones o vivencias a través de historias o narrativas. Estas experiencias, que se dan de manera individual o colectiva, ocurren en las diferentes etapas de las personas y tienen una función formativa en la vida cotidiana (Freitag, 2015).

Vanessa Freitag (2015) distingue entre la memoria individual, que es aquella que se vincula con el pasado de una persona, y la memoria colectiva, la cual se construye a través de la interacción social entre personas de un grupo que conviven y comparten experiencias. Dentro de esta última categoría se encuentra la memoria familiar, que se compone de los recuerdos vividos en el seno de un linaje y cumple una función educativa porque transmite pautas de comportamiento y formas de entender el mundo.

Dentro del ámbito artesanal es muy común que se cuentan historias de las personas del linaje familiar que en el pasado se dedicaron al oficio; se narran hechos que ayudaron a resolver problemas dentro del proceso de elaboración o se transmiten formas de trabajar, que son revividas a través de la memoria familiar. Por lo que, en el aprendizaje de la actividad, están presentes anécdotas que guían a las y los nuevos integrantes en su formación (Uribe, 2018).

“El aprendizaje conlleva anécdotas del quehacer alfarero, lo que ayuda a la formación del nuevo ceramista, para que en un futuro éste conserve la tradición familiar, ya que el maestro alfarero les está otorgando a los aprendices una herencia en vida dada por el conocimiento de la creación cerámica” (Uribe, 2028, p. 38).

La memoria familiar cumple la función de mantener vigentes aquellos recuerdos e historias que dentro de los hogares las artesanas y los artesanos atesoran como parte de su oficio; en ella se manifiestan creencias, imaginarios y significados sobre su práctica y actividades cotidianas con las que se vincula su labor. Por ello, la memoria representa un elemento significativo en el proceso de transmisión de saberes (Freitag, 2015).

Entre las alfareras de Santo Domingo Tonaltepec, Oaxaca, por ejemplo:

“Existe la creencia de que se le puede “hacer ojo a una quema” y que hay que tener cuidado con quién visita el horno, sobre todo cuando se trata de

personas externas que tengan “mala voluntad” contra la alfarera. Las alfareras mayores recuerdan que sus madres les mandaban a echar una ramita o un pedazo de chile seco a la quema con el fin de cortar o prevenir que se “oje” o “se pame” la quema” (Pérez, 2020, p. 23).

Este tipo de pensamientos muestran cómo en el imaginario de las artesanas y artesanos perviven ciertas creencias que provienen de sus antepasados, las cuales se relacionan a cierto tipo de prácticas “rituales” que ayudan a mantener el oficio. Estas formas de interpretar el mundo no sólo están presentes en las etapas de producción, se extienden a otras esferas, que salen de los límites de los talleres, como persignarse después de concretar una venta o establecer los días buenos o malos para cortar madera según las fases de la luna.

De este modo, el oficio artesanal se conforma de recuerdos y vivencias, tanto personales como colectivas, que las artesanas y los artesanos utilizan en cada una de las etapas de producción, así enlazan el aspecto sociocultural, como son creencias, formas de organización o celebraciones, etc., con el ámbito laboral, en el cual se incluyen los saberes técnicos (Uribe, 2018).

A su vez, la memoria se convierte en un medio para incitar a las nuevas generaciones a continuar con el oficio. Los relatos en los que se enaltece el oficio, a través del reconocimiento de la trayectoria y los logros obtenidos por sus antepasados, construyen una visión positiva de la labor artesanal. Sin embargo, cuando existe una perspectiva vacía de la actividad se genera una narración pobre y desmotivadora para las y los aprendices (Freitag & Del Carpio, 2016). De tal manera que, como advierten Moreno, Sánchez, Pérez y Alfonso (2020):

“el vínculo familiar que se transmite de generación en generación, la promoción del amor por la cultura como un sentimiento importante que se forja desde temprana edad y la interacción social desde la acción

comunicativa en la construcción de nuevos conocimientos a partir de la sabiduría ancestral” (s/p).

En el contexto de los talleres artesanales la memoria trasciende a través de las generaciones mediante la transmisión oral, lo cual permite que exista una continuidad de recuerdos y saberes (Freitag & Del Carpio, 2016). Como lo refiere Juana Gabriela Uribe (2018), en su estudio sobre la cerámica de Zinapécuaro, en el estado de Michoacán, México, el aprendizaje del oficio se da a través de la transmisión oral desde las primeras etapas de vida de las y los aprendices.

Tal aprendizaje se relaciona con la práctica constante, y solo así se adquiere el dominio de la labor artesanal. Estos dos elementos (transmisión oral y práctica) *“crean formas primero sencillas y con el tiempo más complejas. Todo ello es reforzado por medio de la repetición del quehacer alfarero”* (Uribe, 2018, p. 38).

La transmisión oral constituye el canal principal para la transferencia de saberes en los talleres artesanales, por lo que la palabra escrita, como libros o manuales, no figuran como un mecanismo entre las estrategias de enseñanza – aprendizaje. Los saberes transmitidos de forma verbal se orientan, además de experiencias, historias y recuerdos, a información técnica, como a aspectos relacionados con el almacenamiento adecuado de materia prima o el uso correcto de herramientas (Uribe, 2018). Por eso, *“A la hora de ir a extraer el barro, la alfarera puede transmitir su conocimiento a su aprendiz, hablando de qué características son buenas en un barro”* (Pérez, 2020, p. 16).

A través de la transmisión oral se da continuidad a formas de nombrar las cosas, en el que se incluyen significados que reflejan la forma en como las artesanas y los artesanos entienden su actividad (Valladares & Olivé, 2015). Por

ejemplo, las alfareras de Santo Domingo Tonaltepec, en el estado de Oaxaca, entienden por barro *“tlayudo”* a la consistencia que tiene el barro cuando está listo para trabajarse, es decir, que es moldeable (Pérez, 2020). Verbalizar una idea, nombrar una cosa o designar tareas dentro de un taller artesanal, son acciones que solo se pueden ejecutar a través de la oralidad.

La imitación es otro recurso presente en la transmisión de saberes dentro de los talleres. El aprendizaje por imitación se entiende como

“una forma de adquirir nuevas conductas en diferentes etapas de la vida del ser humano que se encuentra abierto a incomparables acontecimientos [...], todo se da mediante la observación voluntaria con la finalidad de reproducirlo en un futuro como habilidad propia” (Zurita, 2018, p.).

De esta forma, la observación se vuelve un medio mediante cual se procesan patrones de conducta que logran reproducirse a través de la práctica. En la actividad artesanal, quien cuenta con mayor experiencia o domina alguna técnica se vuelve el modelo a seguir, estrechando, de esta manera, los vínculos de convivencia entre las y los integrantes. Los hechos se registran en la mente de las y los aprendices, por lo que de manera constante deben recurrir a la memoria para recordar un paso del proceso y así poder concretar un trabajo.

La acción de observar está muy relacionada con la habilidad manual que tienen las artesanas y los artesanos. Si bien, el aprendizaje comienza al poner atención a los movimientos y gestos que realiza el maestro o la maestra, a través de la ejecución y la práctica se logra reproducir cierto tipo de piezas. Este aprendizaje “visual/manual”, como lo cataloga Vanesa Freitag (2015) *“viene acompañado de información técnica y modos de hacer de cada familia que es*

heredado de una generación a otra. Al ser transmitido se pierden o añaden detalles de la hechura y del diseño de la pieza” (p. 235).

Las manos de los y las artífices poseen la destreza de reproducir viejos modelos, pero también de crear nuevas formas. Su pericia se basa en la sensibilidad del tacto y la creatividad de su mente. Cada una de las piezas conserva el sello inigualable de cada artesana o artesano, quienes poseen la habilidad de dominar sus materiales.

En el caso particular de los alfareros y las alfareras, poder palpar y sentir los materiales se vuelve indispensable en gran parte del proceso. Sentir la humedad del barro, y determinar a través de su textura la plasticidad necesaria para poder manejarlo, o percibir el calor de las piezas que han sido expuestas al sol para secarse, son procesos que se pueden determinar únicamente con la ayuda de las manos. Como reconoce Uribe (2018): *“Prácticamente en todo el proceso de elaboración de las piezas alfareras se pueden observar gestos –en su mayoría manuales– en los que por medio de movimientos realizan artefactos cerámicos”* (p. 106).

La imitación, otra estrategia que siguen los y las artífices para aprender el oficio, es un proceso que comienza desde las primeras etapas en las que las y los aprendices se integran al taller, que, en algunos casos, esta fase corresponde a la infancia. La emulación de las tareas para niñas y niños parte de dinámicas como el juego, en el que a través de herramientas sencillas o materiales reciclados recrean la labor de las y los expertos. Esta acción representa un eslabón dentro del proceso de adherencia de la actividad artesanal.

Para las alfareras y alfareros, el juego representa una forma de encuentro y significación del oficio. Las madres y padres permiten a sus hijas e hijos ver y jugar con el barro, hasta que adquieren la habilidad y el gusto por el trabajo (Freitag, 2015, Pérez, 2020). *“los alfareros de Zinapécuaro [...] descubrieron las propiedades del barro desde niños, jugando con él, intercalando con la naturaleza. Toda su vida han tenido acceso a la arcilla; observaron que podía ser modelada hasta que su imaginación cobrara vida”* (Uribe, 2018, p. 18).

La edad representa un factor que determina el tipo de aprendizajes que se obtienen en la actividad artesanal. Dentro de la alfarería es común que se asignen tareas “sencillas” durante la infancia, como arrimar materiales, preparar el barro o hacer piezas pequeñas. En etapas posteriores, cuando se adquiere la habilidad de trabajar el barro, se tiene una participación más activa dentro del taller (Uribe, 2018; Moctezuma, 2012). Patricia Moctezuma (2012) resalta que *“la socialización del individuo como artesano inicia en la niñez y su participación nunca cesa, ya que las personas de la tercera edad suelen ayudar en diversas tareas relativas a la producción, como acarrear los utensilios al horno”* (p. 146).

El sexo de las y los integrantes del taller se asocia con la edad, como otro elemento que determina los tipos de saberes que se alcanzan durante la etapa de aprendizaje, que suele ser toda la vida. En algunas comunidades alfareras, en donde la transmisión de saberes se da por vía patrilineal, es decir, de padres hacia los hijos, y en casos hacia las hijas, la formación de los hombres en el oficio durante su infancia representa la garantía de que se le dé continuidad a la tradición familiar (Freitag, 2015).

Entre las alfareras y los alfareros de Tlayacapan, en el estado de Morelos, existe una tradición muy arraigada de realizar enseres de cocina como cazos y cazuelas, para lo cual la organización patriarcal al interior del taller se basa en la sucesión, residencia y descendencia,²⁸ lo cual determina la continuidad del oficio. Entre los hombres artífices de la alfarería *“ser padre” significa tener la responsabilidad de enseñar a los hijos varones el oficio, y por lo tanto la relación de filiación padre-hijo es la piedra angular de dicha enseñanza*” (Moctezuma, 2010, p. 237).

En estos casos, cuando el oficio se transmite de padres a hijos *“los varones tienen prioridad para aprender y realizar todos los procesos del oficio y las mujeres suelen apoyar en algunas partes del proceso (especialmente en el terminado de las piezas)”* (Freitag & Del Carpio, 2016, p. 248). Las actividades domésticas del hogar – taller son reservadas a las mujeres, quienes tienen la obligación de atender primero a las tareas de la casa y posteriormente apoyar en el taller en sólo algunas etapas, por lo que sus conocimientos del oficio son fragmentados.

Existen casos, sin embargo, en los cuales la transmisión de los saberes se da por vía materna, como lo es en Santo Domingo Tonaltepec, Oaxaca, en donde las mujeres son quienes reproducen el oficio de la alfarería y han aprendido de sus madres, tías y abuelas. En este caso la participación del hombre es parcial, ya que

²⁸ Este modelo patriarcal en la transmisión de saberes artesanales se basa en la residencia patrilocal, en el que la mujer es llevada a vivir a la casa de la familia de su esposo, por lo que debe adoptar el estilo de vida de su marido, aprendiendo el oficio de la alfarería. A su vez, la herencia juega un papel importante, ya que los hombres son privilegiados al recibir no sólo bienes materiales, también se les hereda el oficio familiar. Finalmente, la descendencia por vía paterna, traza una preferencia por la figura masculina en la actividad, por lo que los hombres son los que figuran en las actividades dentro del taller (García, 2012; Moctezuma, 2012).

sólo interviene en ciertas actividades como llevar leña, quemar y vender las vasijas (Pérez, 2020).

En ambos casos se observa que dentro de la alfarería existe una división del trabajo basada en el sexo, reservando tareas específicas para las mujeres, como el decorado de las piezas, cuando la transmisión del oficio se da por vía patrilínea. En este escenario los hombres conocen el proceso completo del oficio y son ellos los encargados de comunicar a las nuevas generaciones los saberes (Uribe, 2018; Freitag, 2015; Moctezuma, 2012).

En el caso contrario, en el que la herencia de saberes ocurre matrilinealmente, los trabajos más pesados se asignan a los varones, y recae la responsabilidad de la preservación en las mujeres (Pérez, 2020). En los dos contextos el aprendizaje del oficio es fragmentado para alguno de los bandos (hombres o mujeres), por lo que la herencia y continuidad de la tradición reincide en la persona que aprenda el proceso completo de la producción.

Las técnicas y herramientas son otro de los elementos que inciden en la función educativa que se da en la actividad artesanal. A pesar de existir una uniformidad en los procesos de elaboración dentro de la alfarería, que abarcan las etapas de obtención de la materia prima, molienda, amasado, moldeado o modelado, secado, decoración y, por último, la quema, cada taller implementa técnicas particulares que diferencian una producción de otra; esto da como resultado estilos particulares que se reflejan en el diseño de las piezas. Aprender a desarrollar estos procesos requiere herramientas específicas para su ejecución, por lo que los implementos se vuelven parte primordial en la etapa de enseñanza y aprendizaje.

Pinceles, cueros, hilos, alambres, piedras, olotes, entre otros objetos, son algunos de los instrumentos que utilizan las alfareras y alfareros para producir sus vasijas. En algunas ocasiones estos implementos surgen de la espontaneidad y las necesidades que atraviesan en el momento de la creación. Un alambre puede servir para hacer una incisión, un pedazo de trapo permite alisar el exterior de la pieza o un hilo para cortar el exceso de arcilla.

Al igual que los saberes, las herramientas son parte de la herencia y transmisión dentro de los talleres artesanales; estos implementos son transferidos de padres y madres a hijos e hijas, por lo cual se genera con el paso del tiempo un acervo familiar (García, 2012). Para su fabricación se recurre a elementos que se encuentran disponibles en su entorno inmediato, como son distintos tipos de rocas para el pulimento de superficies, lo que resulta en acabados diferentes. Su confección requiere de un conjunto de saberes que han sido transmitidos intergeneracionalmente, por lo cual se consigue una pervivencia cultural.

La aparición de innovaciones tecnológicas, como el uso del torno eléctrico o la quema con hornos de gas representa una transformación en la actividad alfarera. También los nuevos estilos de vida, como cambios en la dieta o la reducción del espacio en las casas modernas, producen la incorporación de nuevos materiales, formas y diseños que representan una adecuación en los procesos (Ramírez, 2021). Todos estos cambios significan, no sólo una innovación en las etapas del oficio, sino que también abren las puertas para que se añadan nuevos saberes, los cuales se siguen transmitiendo según las estrategias que cada artesano o artesana utiliza.

La transmisión de saberes dentro de la alfarería, es decir aquellas experiencias, historias, imaginarios, significados, prácticas, técnicas y modos de

organización, representan el elemento que compone la tradición (Ramírez, 2021). La entrega o sucesión a través del tiempo representa la permanencia del oficio, por lo cual, conocer y registrar las estrategias que siguen las artesanas y los artesanos para dar continuidad a su actividad es una tarea prioritaria en función de la preservación del patrimonio artesanal. De esta manera se reconocen los métodos de enseñanza – aprendizaje que se siguen al interior de los talleres artesanales como estrategias para salvaguardar las tradiciones familiares.

2.4 Talleres artesanales como espacios de transmisión de saberes

La transmisión de saberes artesanales ocurre dentro de los talleres que, por lo general, se ubican al interior de los espacios domésticos. Los talleres artesanales constituyen un lugar en donde, además de estar destinados a la producción de piezas, se dan procesos de enseñanza y aprendizaje que se realizan de manera particular, guiados por la experiencia y conocimientos de las y los artífices. Tales saberes, que son transmitidos de manera intergeneracional, forman parte del PCI, por lo que es un tema de análisis de la educación patrimonial.

Un taller puede ser entendido, de manera general, como un área de trabajo en donde se producen o arreglan cierto tipo de productos u objetos. En el caso particular de los talleres artesanales poseen la característica de ser *“un lugar de producción de objetos manuales y estéticos, con un fin decorativo o de uso práctico, donde cada artesano trabaja de acuerdo con el espacio que tiene, y con las necesidades y características de su oficio”* (Freitag, 2012, p. 162).

En términos de producción, un taller alfarero es un área donde se concentran diversas actividades afines que tienen como objetivo la elaboración de piezas de barro, cada una de las tareas involucradas en el proceso requiere herramientas y espacios específicos que se adecuan a las posibilidades que hay en los hogares. Dentro de esta industria existen talleres especializados en diversos productos, como enseres domésticos, piezas suntuarias o decorativas. La manufactura rebasa el autoconsumo de quienes participan en la elaboración y el excedente está destinado a ser comercializado (Uribe, 2018).

En términos espaciales, los talleres artesanales por lo general se materializan en los hogares de las artesanas y los artesanos, quienes adaptan sus casas para contar con zonas destinadas para uno o varios procesos de elaboración, por lo que, tanto actividades domésticas como de producción se realizan de manera simultánea. Según Freitag (2012):

“De acuerdo a la especialidad artesanal, los conocimientos y la cultura de cada familia de artesanos, el espacio y las condiciones materiales que poseen, hace que el taller se adapte a la casa, o de lo contrario, que la casa se adapte al taller” (p. 164).

En el caso particular de la alfarería, se destinan áreas de acuerdo con la actividad a realizar. Para el almacenamiento de la arcilla se reserva un espacio techado, para proteger la tierra de la lluvia. El patio de las casas suele utilizarse para moler los terrones de arcilla y poner a secar las piezas. Mientras que el amasado y la elaboración de las piezas se reservan a espacios cerrados. Los hornos se localizan en zonas abiertas y con espacio suficiente para poder colocar el combustible, de manera usual con leña, y fragmentos que sirven para cubrir el horno durante la quema.

Más allá del contexto físico, en este tipo de talleres existe un rasgo que los caracteriza sobre aquellos lugares de trabajo en los cuales se busca la masificación de piezas; esta singularidad es la relación familiar que se da entre varios de las y los integrantes. De cierta manera el parentesco distingue y determina el modo de trabajo al interior de estos espacios, condición que los vuelve empresas familiares (Correa, Gonzáles & García, 2015).

Es muy común que algún tipo de técnica o diseño en las piezas caracterice a una familia de otras que trabajan la misma rama artesanal. Entre los alfareros de Tlayacapan, en el estado de Morelos, el apellido representa un referente dentro de las dinámicas socioculturales del pueblo; de esta manera es común que la gente exprese “*los cazueleros de los Allende*”, lo que remite a una especialización en su trabajo, que a su vez les genera una identidad ocupacional (Moctezuma, 2010).

Al retomar la definición de taller artesanal familiar,²⁹ propuesta en la introducción de esta tesis, se entiende que el lazo que existe entre las y los integrantes de los talleres genera, también, un canal de transmisión de saberes a través del cual se mantiene viva una tradición. Tal como lo señalan Correa, Gonzáles y García (2015), “*El aspecto familiar dentro de una empresa es un factor relevante para la continuidad, viabilidad, evolución y crecimiento de los talleres artesanales*” (p. 94). De este modo la artesana o el artesano desempeñan el papel de educadores, al vaciar sus conocimientos, experiencias, recuerdos, valores e identidad sobre aquellos y aquellas que quieren iniciarse en el oficio.

²⁹ “Una organización tradicional compuesta en su mayoría por miembros de la misma familia productoras de piezas únicas con un distintivo denominado autenticidad, cuya tradición es heredado de generación en generación de padres a hijos como modo de vida” (Correa, González & García, 2015, p. 95).

Uribe (2018) cataloga a los talleres artesanales como “áreas multifuncionales”, en donde, además de labores de producción, se dan dinámicas de socialización. Dentro de un taller artesanal se desarrollan actividades cotidianas como comer, reunirse o celebrar determinados acontecimientos como son cumpleaños; asimismo se fomenta la convivencia familiar, ya que en su mayoría de las y los integrantes tienen un parentesco.

La convivencia familiar desencadena ciertas actitudes positivas que se reproducen de manera paralela en los talleres artesanales. Los valores son un claro ejemplo de principios que guían el comportamiento de las artesanas y los artesanos al interior y fuera de su área de trabajo. Moctezuma (2010) advierte que *“los integrantes de un linaje se desenvuelven bajo un principio de apoyo mutuo en diferentes facetas de la vida, y dicho principio está presente de manera muy significativa en la lógica laboral de los grupos domésticos”* (p. 234).

El respeto, la responsabilidad, honestidad y lealtad son algunos de los valores que se fomentan en la actividad artesanal y representan un código de trabajo que se transmite entre las y los integrantes. Estas conductas del mismo modo representan enseñanzas que se transmiten entre las generaciones.

La constitución interna en los talleres artesanales refleja una estructura de organización integral que se compone de formas de producción, pautas de comportamiento, aparte de los mecanismos de transmisión de saberes. Por ello Uribe (2018), reafirma:

“Los maestros alfareros son los que llevan la administración, la cual tiene una visión integral –abarcando a toda su familia– porque en ella coinciden los conocimientos, principios, leyes del comportamiento y actividades organizacionales del individuo –así como sus reglas, normas, protocolos y procesos” (p. 25).

En este sentido se puede caracterizar a los talleres artesanales como espacios de formación, en donde se transmiten y heredan saberes vinculados con el oficio. Las enseñanzas que se imparten como parte de la instrucción práctica incluyen saberes técnicos y organizacionales, pero de igual forma se heredan creencias, valores y memorias familiares, en las que se evidencian ciertas pervivencias culturales como la organización basada en el parentesco (García, 2012), o las creencias en las que manifiestan su forma de entender el mundo, todo lo cual tiene un proceso de reproducción (Pérez, 2020). Así, la continuidad de la práctica depende, en gran medida, de que se reproduzcan de forma continua este tipo de mecanismos de transmisión de saberes.

CAPÍTULO III.

TALLERES FAMILIARES ALFAREROS Y LA TRANSMISIÓN DE SABERES. LA EDUCACIÓN PATRIMONIAL COMO RECURSO PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO ARTESANAL

El objetivo de este capítulo es documentar mediante trabajo etnográfico los procesos de transmisión de saberes en algunos talleres familiares de alfarería del estado de Zacatecas, como una estrategia de la educación patrimonial que permita promover la salvaguardia de esta técnica artesanal tradicional considerada como PCI, para lo cual se toman como casos de estudio cuatro talleres de los municipios de Tabasco, Pinos, Jalpa y Jerez, lugares que cuentan con una gran tradición alfarera.

El primer apartado expone un recorrido geocultural e histórico sobre el estado de Zacatecas, con la intención de dar un panorama general para comprender el contexto en donde se producen las artesanías, en especial la alfarería. Este recorrido ayuda a dimensionar la importancia que tiene esta práctica en la entidad, y cómo es que se ha mantenido durante siglos, y los mecanismos mediante los cuales los saberes sobre esta práctica cultural se resguardan en los talleres familiares.

En el segundo apartado se presentan los casos de estudio; se expone el trabajo etnográfico que muestran a las personas y sus historias de vida entorno a la actividad alfarera, para reconocer sus experiencias relacionadas con el aprendizaje de esta rama artesanal; con ello se muestra, al mismo tiempo, una visión general

del estado actual del oficio, pero desde una mirada intergeneracional de la actividad en los talleres que se tomaron como casos de estudio de esta investigación.

En el tercer apartado se analizan los tipos de saberes que son transmitidos dentro del proceso de elaboración de la alfarería, según el orden de manufactura que siguen las artesanas y los artesanos dentro de los talleres. Aunado a esto, se describen los mecanismos utilizados como canales para la transmisión de saberes y que se observaron en los cuatro talleres para la continuidad del oficio.

3.1 Panorama geocultural del estado de Zacatecas y las condiciones para la alfarería

El estado de Zacatecas se ubica en la región centro-norte del país; cuenta con una extensión de 75, 275.3 km², la cual representa 3.8% de la superficie del territorio nacional. Dentro de esta área se localizan los 58 municipios que componen la entidad. De Norte a Sur cuenta con una variedad de ecosistemas que se refleja en su amplia biodiversidad (Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI), 2017).

El septentrión zacatecano es una zona de valles y llanuras, el cual es atravesado por algunos remanentes de la Sierra Madre Oriental, en las colindancias con los estados de Coahuila y Nuevo León. La vegetación de esta región se caracteriza por ser de un clima seco y árido compuesto en general por matorrales, mientras que en las zonas altas de las serranías la vegetación predominante son los bosques (INEGI, 2017).

En el centro de la entidad, área en donde se localizan dos de los talleres que son objeto de esta investigación, el territorio cuenta con algunas particularidades. El relieve se vuelve más diverso, compuesto de lomeríos, llanuras, valles, serranías, mesetas y algunos cañones. La zona Este presenta, de manera general, un clima semiseco templado, en donde abundan zonas de pastizales y matorrales, mientras que algunos terrenos tienen un uso agrícola (INEGI, 2017).

En el otro extremo, el Occidente del estado, el panorama cambia totalmente; en esta región de clima templado, se aprecian paisajes más verdes y densos, compuestos en su mayoría por bosques. Las serranías, que se localizan en esta franja, pertenecen a la Sierra Madre Occidental y dan origen a varios afluentes de gran dimensión que aportan a la diversidad del relieve y de especies (INEGI, 2017).

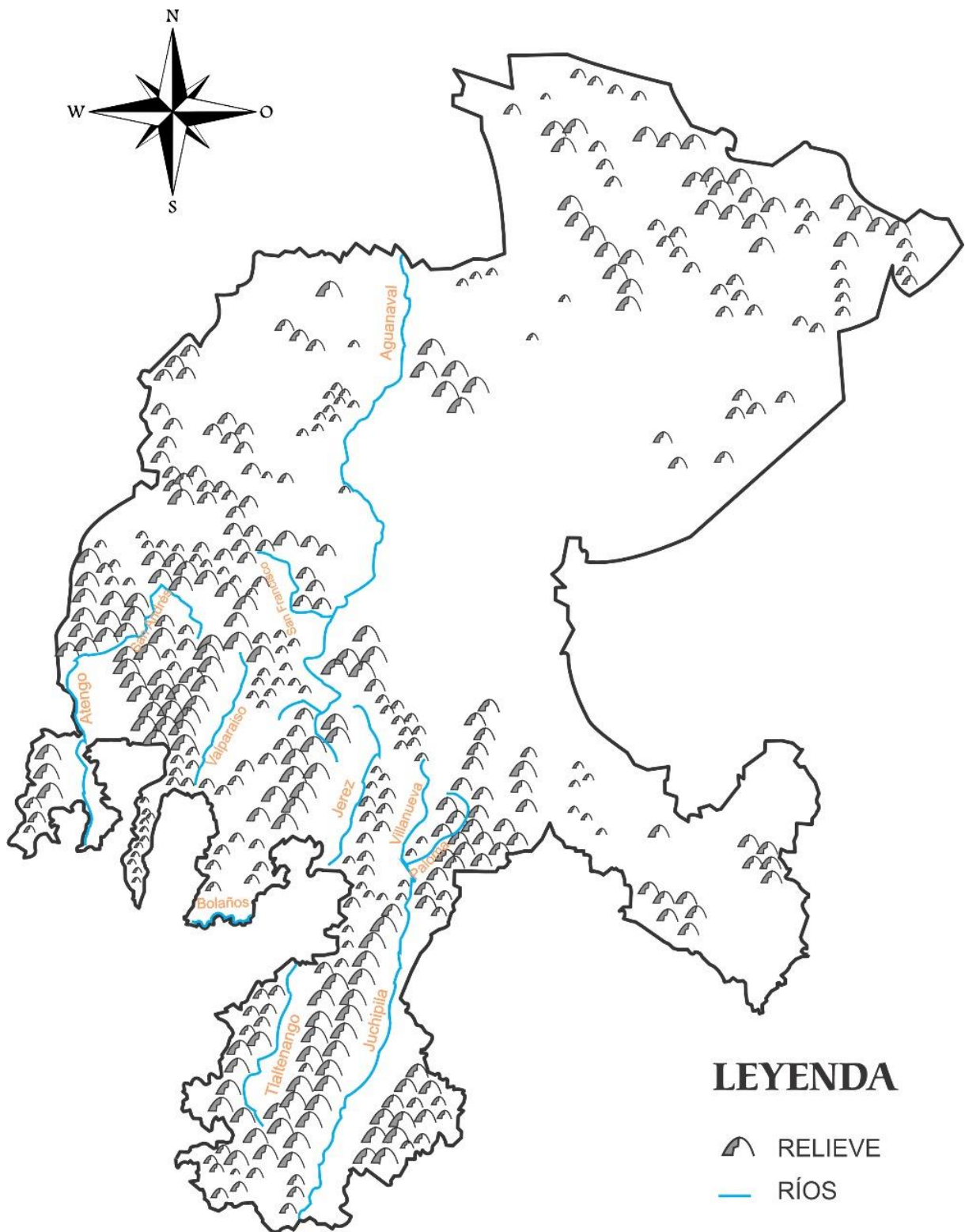
En la zona austral del territorio zacatecano predomina un clima semicálido y subhúmedo; aquí el nivel de precipitación es mayor que en el resto del estado, por lo cual la vegetación es con predominio de tipo selvático. Su relieve compuesto de forma principal por sierras y cañones es atravesado por dos ríos de gran envergadura, el Río Juchipila y el Río Tlaltenango, que forman los dos cañones que llevan el mismo nombre (INEGI, 2017).

Por estas regiones habitan diversas especies faunísticas; en las zonas desérticas merodean animales como el coyote, pecarí, víbora de cascabel, liebre, conejo, zorra, carpintero desértico, lince, puma y rata canguro. En las áreas boscosas es posible encontrar venado, musarañas, ardillas y aves como el zacatonero rayado. En los pastizales la vida silvestre se compone de tuzas, zorras, tejones, musarañas, cascabeles chilladoras y lagartijas de collar (Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI), 2023).

De manera general, los suelos del estado son muy diversos; de las 30 unidades que existen en el país, en esta región se localizan 17, en donde destacan el Leptosol, Phaeozem y Calcisol. Su génesis geológica se remonta a la era cenozoica (Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (CONABIO) y Gobierno del Estado de Zacatecas, 2020).

Es importante reconocer estas características, pues el arrastre y depósito de material edafológico durante miles de años ha originado la formación de bancos de arcilla en diversos puntos de la entidad. El acarreo ocurrido durante el proceso de acumulación ocasiona la combinación con otros materiales como sílice, feldespatos y óxido de hierro, lo que produce diferentes tipos de arcillas que se caracterizan por su coloración de acuerdo con el elemento presente y al tipo de suelo (Vázquez, 2005). En la Imagen 2 se muestra el mapa del estado de Zacatecas con sus relieves y los principales ríos.

Imagen 2. Mapa del estado de Zacatecas



Fuente: Elaboración propia a partir de INEGI, 2017.

En el ámbito socioeconómico, en el estado se desarrollan diversas actividades productivas; entre las principales se encuentra la minería, que destaca por los grandes depósitos de plata y otros minerales. La agricultura sobresale a nivel nacional por los cultivos de frijol, maíz, avena forrajera y chile seco. Por último, y no menos importante, el turismo, del cual surgen diversas actividades como son el hospedaje, la alimentación y el transporte (CONABIO y Gobierno del Estado de Zacatecas, 2020).

En el sector económico se encuentra clasificada la actividad de producción artesanal; las artesanías son consideradas artículos en especial buscados por los y las turistas como *souvenirs*.³⁰ La actividad artesanal es una práctica distribuida en gran parte del estado (ver Imagen 3); las diversas ramas que se localizan en Zacatecas derivan, en algunos casos, de las diferentes condiciones ambientales que predominan en cada zona.

En las zonas áridas se desarrolla de manera especial la cestería, por la presencia de vegetación como la lechuguilla, de la cual obtienen las fibras vegetales. La alfarería gana terreno en la región centro y sur del estado, debido a que los suelos en esta área tienen mayor presencia de arcilla, a diferencia de los suelos calcáreos del norte, en donde no se dan tantas concentraciones de este material.

³⁰ Aunque en algunas comunidades aún se registra el uso de estos artículos como parte de su cotidianidad.

Imagen 3. Distribución de las ramas artesanales en el estado de Zacatecas



Fuente: Secretaría de Economía, 2017, p. 10.

La alfarería es una rama artesanal que tiene una larga presencia en el estado, pues se tiene registro de ella desde la época prehispánica. En la Zona Arqueológica de El Teúl, que se localiza al sur del estado, los fragmentos recuperados presentan ornamentos de color blanco y rojo; este tipo de restos se han agrupado por su similitud y se le ha denominado “Motivos rojos”, que corresponden de manera principal a lozas de forma esférica como cántaros, que muy probable fueron utilizados para el almacenamiento de líquidos.

Solar y Padilla (2013) señalan: *“Como el nombre lo indica, la decoración consiste en motivos geométricos de color rojo que fueron delineados con pintura blanca sobre un fondo color café o bayo”* (p. 193). También se han localizado tepalcates, que corresponden a vasijas como cajetes y cuencos, con diseños de incisos en forma de líneas rectas y onduladas que siguen un patrón paralelo el cual llega a figurar un trenzado. Estos patrones decorativos se asemejan a la cerámica localizada en la Zona del Cerro de Las Ventanas, en el municipio de Juchipila (Solar & Padilla, 2013).

Para la zona central, en particular en el Valle de Malpaso, en donde se encuentra la Zona Arqueológica de La Quemada, la cerámica distintiva presenta decoraciones pintadas (rojo sobre bayo), incisas, al negativo y pseud-cloisonné, en las cuales se representan, sobre todo, diseños geométricos como grecas. Las formas más representativas son ollas, cajetes, cuencos y copas. Esta cerámica guarda cierta similitud con la localizada en Alta Vista, para el periodo 500-700 d.C. (Trombold, 2014).

Más al norte del estado, en la región semidesértica, se tiene registro de material cerámico asociado a campamentos de cazadores-recolectores que

habitaron la zona entre los siglos X-XIII d.C. Destacan la presencia de ollas, platos y cajetes decorados con pintura roja sobre la superficie alisada de color bayo o crema (Macías, Ardelean, Jiménez, Solís & Gómez, 2021).

Por los detalles decorativos y formas que presentan algunos de los vestigios cerámicos puede inferirse que fueron de uso doméstico. Algunos ejemplos son ollas, platos, cajetes y demás tipos de utensilios, que tal vez fueron utilizados para almacenar o cocinar alimentos, pues se infiere por la presencia de restos orgánicos o huellas de fuego. Además de que, la gran concentración de materiales en ciertos contextos, hace pensar en centros de producción alfarera (Trombold, 2014). Esto da una idea de la relevancia que tuvo la alfarería en la vida cotidiana de los pueblos prehispánicos. En la Imagen 4 se muestran un tipo de cerámica de la Zona de La Quemada.

Imagen 4. Cerámica prehispánica procedente de la Zona Arqueológica de La Quemada



Fuente: Trombold, 2014, pp. 87 y 88.

Durante la época de contacto con la ocupación española, sólo algunos grupos continuaron con la elaboración de utensilios de barro en el actual territorio

zacatecano. La alfarería tuvo transformaciones tecnológicas y decorativas debido a la introducción de nuevas formas de trabajo traídas por las legiones españolas. Uno de los grandes cambios fue el vidriado. Estas adecuaciones fueron el resultado de la fusión de los saberes indígenas con los novohispanos, de lo cual surgieron nuevos estilos que caracterizan a este periodo (Canizales, 2010).

Con el establecimiento de centros mineros en el actual estado de Zacatecas durante los siglos XVII y XVIII, la demanda de productos se incrementó, por lo que, además de los talleres rurales, surgieron nuevos puntos de producción en las áreas urbanas. Canizales (2010) señala que *“es factible que las comunidades indígenas (tlaxcaltecas y tarascos) provenientes del sur, quiénes además ayudaron a la pacificación y aculturación del territorio chichimeca, hayan sido las continuadoras de una producción alfarera en la región”* (p. 37).

Por la falta de investigaciones acerca de la producción alfarera en el estado, es que se tiene poco conocimiento sobre la actividad durante ese periodo. Fue hasta los años 1804 y 1806 cuando se conoce que se documentó de manera escrita la presencia de talleres en tres de las jurisdicciones de la Provincia de Zacatecas: Tlaltenango, Aguascalientes y Sierra de Pinos, los cuales se caracterizaron por ser de producción local y loza “ordinaria” (Canizales, 2010). Durante los años 1824 y 1826, de los 14 oficios que se desarrollaron en Zacatecas, el 3 % estaban conformados por “olleros” (Amaro, 2002).

Durante un lapso de tiempo la actividad alfarera en el estado no presentó grandes cambios, y la organización gremial permeó durante gran parte del siglo XIX. Canizales (2010) menciona que *“los saberes, las técnicas y los procesos de la*

alfarería no fueron transmitidos institucionalmente en organizaciones gremiales o talleres, sino como herencia de generaciones pasadas en pequeños núcleos de producción familiar” (p. 41). Esta es, quizás, la razón por la cual la alfarería en el estado se encuentra diseminada en algunos de los municipios, en donde permanece arraigada en los talleres familiares.

A inicios del siglo XXI el IDEAZ puso en marcha el proyecto *Recuperación, preservación y difusión de los oficios artesanales de las regiones del estado*, el cual tuvo como objetivo documentar las diversas manifestaciones culturales de los municipios. Como parte del proyecto se registran diversas expresiones populares como la gastronomía y las danzas, así como las actividades artesanales, entre ellas la alfarería. Para ese entonces esta actividad estaba presente en 14 de los 58 municipios, que son los siguientes: Pinos, Ciudad Cuauhtémoc, Zacatecas, Monte Escobedo, Tabasco, Jalpa, Guadalupe, Villa García, Ojocaliente, Pánuco, Jerez, Teúl de González Ortega, Valparaíso y Villa de Cos (Burciaga, 2009a; 2009b; 2009c; 2009d; 2009e; 2009f; 2009g; 2009h; 2010a; 2010b).

A partir de este contexto, fue que se seleccionaron los cuatro talleres alfareros para ser los casos de estudio. Cada una de las familias de estos talleres cuenta con una historia particular de cómo han aprendido y dado continuidad a la labor artesanal. En atención a esta permanencia del oficio, se consideró importante documentar los mecanismos de transmisión de saberes que se llevan a cabo en los talleres que cuentan con al menos dos generaciones en el oficio.

3.2 Talleres familiares alfareros en el estado de Zacatecas

Los cuatro talleres alfareros que se tomaron como caso de estudio, están ubicados en los municipios de Jerez, Pinos, Tabasco y Jalpa (ver Imagen 5). Los artesanos y las artesanas quienes participaron en el estudio poseen contextos distintos dentro del proceso de transmisión de saberes, por lo cual se consideraron candidatos o candidatas, no sólo a los y las representantes de los talleres, sino que también fueron entrevistados y entrevistadas sus descendientes, quienes son partícipes activos o activas en el proceso de aprendizaje del oficio, como son hijos, hijas, nietos y nietas.

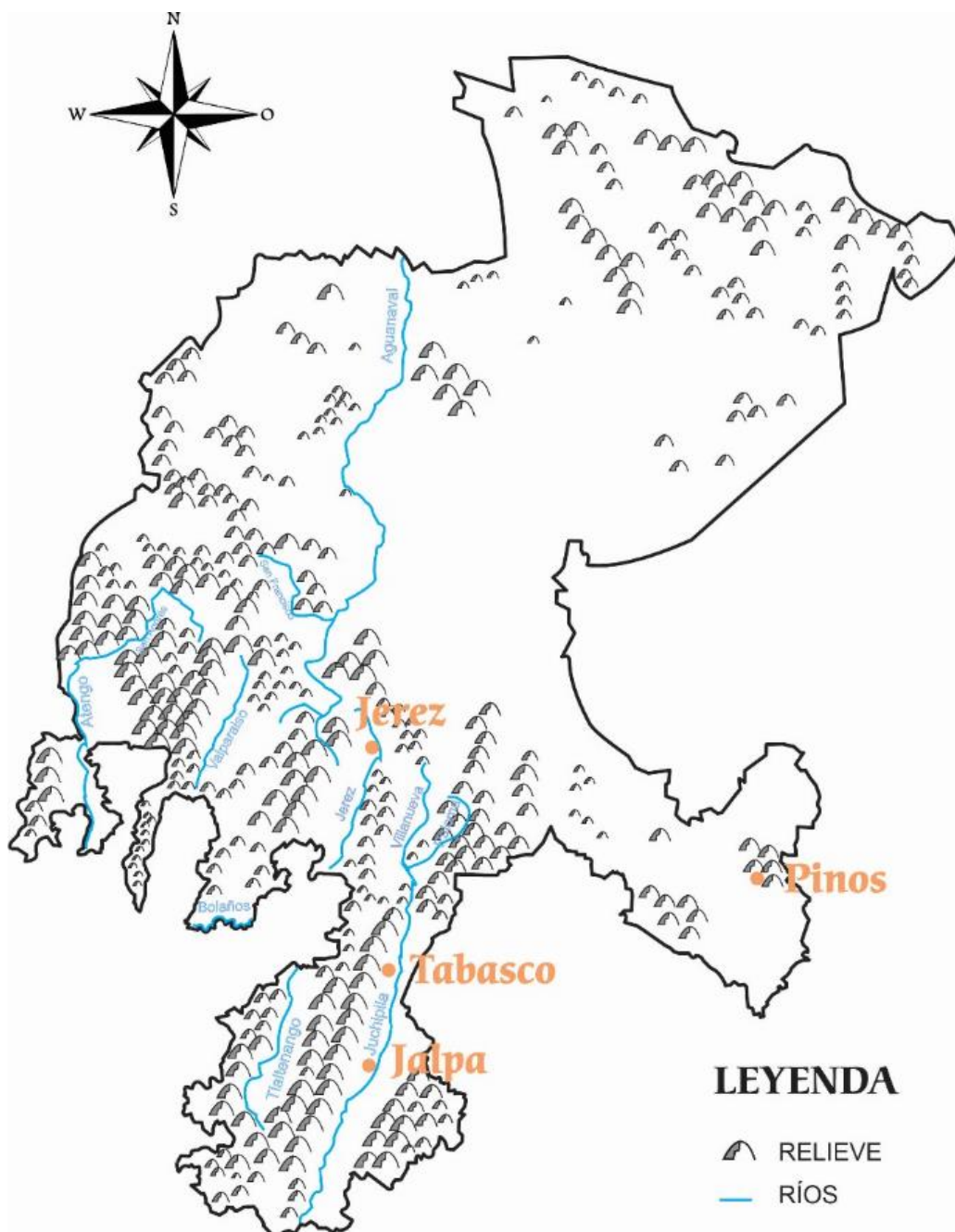
En el taller la familia Núñez, del municipio de Jerez, se entrevistaron al señor Felipe Núñez y a su hija Refugio Núñez, únicos integrantes activos. En el municipio de Pinos, se entrevistó al alfarero Francisco Lara Limones, de igual forma a su hijo Valentín, y a su nieta, quienes narraron sus experiencias en torno al oficio.

En la región de los cañones de Juchipila, en la demarcación de Tabasco, la entrevista se hizo con el señor José de Guadalupe Ruíz Ávila y con su padre y madre, quienes también se dedicaron a la alfarería. Por último, en Jalpa, se entrevistó a las portadoras de la tradición familiar en el taller de la familia Roque: María Valdivia, su hija Ma. Eloísa Roque, y con sus nietas Laura América Velásquez y María Virginia Velásquez; ellas compartieron sus experiencias de vida en relación con su instrucción en la actividad.

El grupo de personas entrevistadas se conformó de 5 hombres y 7 mujeres, y sus edades oscilan entre los 10 y los 90 años; este rango de edades permitió tener un panorama de varias generaciones, para reconocer cómo se transmiten los

saberes y cómo van transformándose los procesos de enseñanza-aprendizaje según las etapas intergeneracionales.

Imagen 5. Localización geográfica de los talleres alfareros de Tabasco, Pinos, Jalpa y Jerez



Fuente: Elaboración propia.

La recolección de la información de primera mano se hizo a través de entrevistas abiertas (no estructuradas), que fueron grabadas en audio y transcritas en el diario de campo. El análisis de la información permitió identificar cuatro temas en los cuales se pueden agrupar las conversaciones: 1) Iniciación en el oficio (aprendizaje); 2) Continuidad del oficio (enseñanza); 3) Procesos de elaboración (técnicas, materiales y herramientas); y 4) Organización dentro del taller (distribución de actividades y espacios).

El trabajo de campo se llevó a cabo durante los años 2022 y 2023. Durante este periodo se visitaron los cuatro talleres de los municipios seleccionados. Debido a la situación de violencia e inseguridad en ese momento, y que se vive hasta la actualidad en el estado, se recurrió a llamadas telefónicas con las artesanas y artesanos en los casos en que se requirió complementar algunos rezagos en la información. Además del diario de campo y los audios, se realizó registro visual de las actividades y de los espacios dentro de los talleres. Las fotografías fueron utilizadas para ilustrar algunas descripciones.

Para el análisis de la información se utilizó un cuadro comparativo, creado para clasificar y sistematizar los datos obtenidos por los y las informantes de cada taller, de acuerdo con los criterios de análisis (ver Anexo B). A través del acomodo metódico fue posible transversalizar las experiencias y conocimientos de las artesanas y los artesanos, y con ello obtener una mirada intergeneracional de un mismo tema. Además, se recurrió a la exploración de fuentes bibliográficas para realizar una interpretación acerca de cómo se desarrollan los procesos de transmisión de saberes en los talleres familiares de alfarería, y la importancia que tienen para la salvaguardia de esta técnica artesanal tradicional.

3.2.1 Taller Ruiz

El taller de la familia Ruiz se localiza en el municipio de Tabasco, en la región suroeste de la entidad zacatecana. A pesar de que la agricultura y la ganadería son las principales actividades económicas en la localidad, la labor artesanal tiene presencia como una fuente de ingreso para sus habitantes; destacan la talabartería, la alfarería, la cestería y la labor de aguja o tejido (Burciaga, 2010b).

La alfarería es uno de estos oficios que cuenta con un largo pasado en la región; su antigüedad se remonta a los primeros grupos sedentarios que se establecieron en la zona, antes de la llegada de los europeos, y ha perdurado hasta la actualidad. La gran trascendencia que ha tenido esta actividad en el municipio de Tabasco llevó al artesanado a agruparse y formar un barrio que se conoce actualmente como el Barrio de San Nicolás. Burciaga (2010b) señala:

“En Tabasco, el barrio de San Nicolás ha sido reconocido por los trabajos en barro que se hacían. La tradición lo identifica como un antiguo barrio de indígenas, cuya tierra roja brinda un colorido especial a las piezas de los artesanos” (p. 47).

La transformación que se vivió con la introducción de objetos hechos de materiales más duraderos como el plástico, el peltre o el aluminio, hizo que poco a poco se abandonara, entre los habitantes del municipio, el uso de la loza de barro como cazuelas, platos, ollas o jarros. Este fenómeno impactó de forma negativa en las alfareras y alfareros de Tabasco, y produjo el abandono de la actividad por parte de algunos de las artesanas y los artesanos, quienes se vieron en la necesidad de migrar a Estados Unidos de América (Burciaga, 2010b).

El desplazamiento de artículos tradicionales, la migración y el poco o nulo interés de las nuevas generaciones por aprender el oficio, han llevado a la pérdida

de la alfarería dentro del municipio. Como se ha mencionado en repetidas ocasiones, la transmisión intergeneracional de los saberes constituye una vía para mantener vivas las tradiciones.

Uno de los talleres que ha mantenido la continuidad del oficio durante un largo periodo de tiempo ha sido el de la familia Ruiz. En este taller el trabajo de la alfarería se ha mantenido durante al menos cuatro generaciones, y han conservado los espacios y herramientas de trabajo que utilizaron sus antepasados. No se tiene certeza del origen de la tradición familiar, sin embargo, los recuerdos y narraciones familiares lo remiten a principios del siglo XX.

La historia familiar se aleja en el tiempo hasta llegar a la figura de Don Cecilio Ruiz Hernández (1917-2007). Él fue un destacado artesano del municipio que aprendió el oficio de su padre, quien elaboraba todo tipo de loza, como cántaros, cazuelas, comales y ollas. Don Cecilio enseñó a sus hijos Manuel y Moisés a trabajar el barro desde muy pequeños, por lo cual años después, cuando cada uno formó su familia, continuaron con esta labor, pero cada uno en el espacio que les había heredado su padre, dentro de la propiedad familiar.

Con el paso de los años, los dos hermanos siguieron con la producción de la alfarería; los saberes que adquirieron junto a su padre, les sirvió de base para montar sus propios talleres. Ambos espacios colindan entre sí, lo cual les permitió la colaboración para sacar a flote los pedidos que tenían. A pesar de que sus hijos e hijas aprendieron el oficio familiar, sólo uno de los nietos es quien en la actualidad sigue con la alfarería.

En la actualidad el taller está a cargo de José de Guadalupe Ruiz, hijo de Moisés Ruiz y María Refugio Rodríguez; él representa la cuarta generación de

alfareros en la familia. Su trabajo conserva la elaboración de piezas y las formas antiguas, como son cántaros, comales, ollas, molcajetes, jarros y platos. Estos enseres los elabora con los viejos moldes de sus antepasados, los cuales también están hechos de barro.

Imagen 6. María Refugio Ávila, junto a su esposo Moisés Ruiz



Fuente: Fotografía de la autora, 2023.

El taller, que comparte espacio con las habitaciones que forman el área doméstica, se encuentra en la finca que heredó su padre; este lugar también fue su espacio de trabajo durante el tiempo que el señor Moisés y su esposa María Refugio, se dedicaron a la alfarería.³¹ La vivienda es una construcción antigua de muros anchos de adobe y techos de tierra. Se ubica en el barrio de San Nicolás, que fue un sector

³¹ Actualmente la pareja de alfareros se ha retirado del oficio por una enfermedad que ha afectado la vista de la señora María Refugio dificultando sus actividades cotidianas, por lo que su esposo se dedica a atenderla.

de alfareros en el pasado. La devoción hacia el santo de quien toma el nombre el barrio no es tan marcada, a diferencia del fervor que tienen hacia la Virgen de Guadalupe, a quien se encomiendan antes de iniciar su labor.

Imagen 7. Taller alfarero de la familia Ruiz



Fuente: Fotografía de la autora, 2023.

Con anterioridad las piezas solo se alisaban por dentro y por fuera, y al final recibían una capa de esmalte, lo cual daba un acabado vítreo con una coloración que va desde los tonos cremosos hasta el anaranjado intenso. Sin embargo, poco a poco José de Guadalupe ha introducido estilos decorativos, como son elementos florales, que simulan los diseños de la cerámica de Capula, en el estado de Michoacán. La idea de incluir estos motivos fue con la intención de diferenciarse de los otros alfareros del municipio y así aumentar sus ventas. A pesar de esta innovación, él sigue trabajando algunas piezas, tales como rellenos de cazuelas, los molcajetes y cántaros, a la usanza de su padre, lo que representa el sello de su taller. En la

Imagen 8 se distinguen los estilos decorativos en la loza que elabora en la actualidad José de Guadalupe Ruiz.

Imagen 8. Loza elaborada en el taller alfarero de la familia Ruiz



Fuente: Fotografía acervo de José de Guadalupe Ruiz, 2023.

3.2.2 Taller Lara

El taller de la familia Lara se localiza en la municipalidad de Pinos, en la región sureste del estado. Dentro de las diversas actividades económicas que existen en el municipio como la ganadería y la agricultura, la labor artesanal representa también un ingreso para las familias; de las otras ramas artesanales destacan la

lapidaria, la cartonería, la metalistería, la talabartería y la alfarería, oficios que hasta el año 2009 aún permanecían en práctica (Burciaga, 2009e).

Al igual que en el municipio de Tabasco, en Pinos la alfarería tiene una larga tradición. En este lugar también existió un barrio, llamado La Cuadrilla, en donde se concentraban la mayor cantidad de alfareras y alfareros.

“Aquí en el mismo barrio, todo alrededor, había 85 -86 alfareros, porque en todas las casas trabajaban, mi mamá platicaba que cuando se casó con mi papá había más de 80 alfareros, todos trabajaban y todos bajaban a vender su mercancía al pueblo, a la orilla del jardín se ponían, cada quién tenía su arbolito donde llegaba a vender su mercancía” (Francisco Lara Limones, comunicación personal, 23 de abril de 2022).

La familia Lara es uno de los linajes con mayor trayectoria en la labor alfarera del municipio. En la actualidad el señor Francisco Lara Limones, junto con su esposa, continúan con la herencia familiar, y son la quinta generación en el oficio. Dos de sus hijos, Valentín y Guadalupe, conforman la sexta generación, y se han dado a la tarea de inculcar en sus hijos e hijas el gusto por su trabajo. En la Imagen 9 se presenta al señor Francisco Lara en su taller.

Imagen 9. Señor Francisco Lara Limones en su taller alfarero



Fuente: Fotografía de la autora, 2022.

Francisco Lara aprendió el oficio de su madre, la señora Tomasa Limones, quien a su vez heredó los saberes de su abuela al quedar huérfana a la edad de 5 años. El aprendizaje en esta familia ha tenido una larga continuidad en el tiempo; hombres y mujeres se han involucrado de igual manera en las diversas actividades que conlleva el oficio, por lo cual los saberes se han compartido entre las generaciones, no solo por vía patrilínea o matrilineal, sino, como pasa en otros talleres, se transmiten de manera abierta a quien desee apropiarse de ellos.

El taller, que se ubica en el barrio de La Cuadrilla, se encuentra dentro de la propiedad del señor Francisco Lara, quien a su vez lo comparte con algunos de sus hijos. El espacio de producción corresponde a una construcción reciente hecha de ladrillo y techos de lámina, compuesto por varios cuartos en donde se realizan las diferentes fases de manufactura. Además, cuenta con un amplio patio con piso de tierra, el cual está adornado con diversas plantas; en las esquinas de este espacio almacenan material que utilizan en el taller, como la leña o tierra (ver Imagen 10).

El área doméstica comparte terreno con el taller, sin embargo, las habitaciones de la casa se encuentran separadas del área de producción. En ellas también realizan algunas actividades del oficio, como bruñir las piezas mientras descansan durante la tarde. Por ello, en cierta medida no hay una delimitación rigurosa entre tareas hogareñas y de manufactura, lo cual significa que existe una transmisión de conocimientos en diversos contextos.

Imagen 10. Taller de la familia Lara



Fuente: Fotografía de la autora, 2022.

Los utensilios o piezas que elabora el señor Francisco Lara, tienen una variedad muy amplia en sus formas; además de elaborar las típicas vasijas como ollas, jarros, platos o cántaros, su producción se ha diversificado y ha incluido en su quehacer otro tipo de piezas innovando en el diseño, como son jarrones, fruteros, macetas o servilleteros de barro, los cuales muchas veces resultan del encargo de los clientes, quienes proporcionan la idea y se han sumado a su repertorio.

Aunque en la actualidad la cerámica bruñida es el estilo que caracteriza a la producción del taller de la familia Lara, en épocas anteriores la loza que se elaboraba tenía un acabado vidriado con algunas decoraciones florales y lineales pintadas en color negro, el cual se obtiene del óxido de manganeso (ver Imagen 11). El bruñido, que es una técnica ancestral que consiste en frotar la superficie de la pieza con algún objeto liso hasta darle un acabado pulido, lo aplican en el exterior de los objetos que realizan en el taller, además de darle cierta impermeabilidad, la finalidad es que los objetos luzcan por su acabado.

Imagen 11. Comparativa de las piezas que actualmente realizan en el taller Lara (izquierda) y una cazuela antigua elaborada por su madre (derecha)



Fuente: Fotografía de la autora, 2022.

En algunos utensilios, sobre todo en aquellos que tienen un uso dentro de la cocina, se combinan el bruñido, el cual se aplica al exterior de la pieza; mientras que el interior se esmalta para que se termine de sellar los poros y no se filtren los líquidos que pueda contener. Esto representa una combinación de saberes: por un lado, mantienen el vidriado que realizaban sus antepasados; y, por otro, aplican la técnica del bruñido que es de reciente incorporación para el taller.

3.2.3 Taller Roque

En el municipio de Jalpa, que se localiza en la región suroeste del estado, tiene presencia el antiguo taller de la familia Roque, el cual ha estado en función durante más de 50 años. En esta región la alfarería tuvo un periodo de auge a mediados del siglo XX, época cuando prosperaron varios talleres que se dedicaban a fabricar loza,

entre ellos figuran los de las familias Ponce, Roque, Román y Vela. En la actualidad la familia Roque es quien ha perseverado la tradición de la alfarería en el municipio. Una particularidad es que comenzaron a realizar piezas en miniatura de utensilios domésticos, tales como cazuelitas, jarritos, molcajetes, platitos, entre otras.

La historia del taller de la familia Roque se remonta a la segunda década de 1900, en pleno contexto de la Guerra Cristera, cuando la señora Elodia Perales, tras el fusilamiento de su marido, les pidió a sus cuñados que les enseñaran a sus hijos el oficio de la alfarería. Fue a partir de este suceso cuando Rodrigo Roque y sus hermanos comenzaron a desarrollar la actividad; elaboraban en sus inicios piezas utilitarias. Desafortunadamente el deterioro de la movilidad de los husos de sus manos, ocasionó que abandonara la fabricación de la loza; así dio inicio a una nueva tradición: la miniatura.

Al fallecer Rodrigo Roque, su esposa María Valdivia, junto con su hija Ma. Eloísa Roque Valdivia, continuaron con el trabajo del barro. En la actualidad el taller está conformado por María Valdivia, de 91 años de edad, quien aprendió de su esposo, Rodrigo Roque (†); asimismo, labora su hija Ma. Eloísa Roque, quien corresponde a la tercera generación en la familia, y sus tres hijas. Estas últimas descendientes, al tener estudios académicos de nivel Superior,³² le han dado un giro muy importante en la innovación, comercialización y difusión, no sólo de las piezas, sino también de la actividad como una manifestación cultural que debe ser preservada. En la Imagen 12 se muestra a la señora María Valdivia y su hija Ma. Eloisa Roque en su taller.

³² Una de ellas es Licenciada en Antropología con especialidad en Arqueología, por la UAZ.

Imagen 12. María Valdivia junto con su hija Ma. Eloisa Roque



Fuente: Fotografía de la autora, 2022.

El viejo taller es una construcción antigua, que con el paso del tiempo se transformó y adaptó a las necesidades y situaciones de cada época. Sus muros de adobe, aún de pie, atestiguan el paso del tiempo. Aunque en el presente se encuentra en desuso, aún mantiene los espacios y elementos que sirvieron para realizar las diversas etapas del trabajo, como son el terrero, los cuartos donde se moldeaba, dos hornos, moldes, y algunas herramientas. En la actualidad se utiliza para almacenar la arcilla que se extrae del mismo banco, el cual se localiza en las cercanías de la localidad. Sin embargo, continúa siendo un lugar de referencia para la familia, pues llevan a cabo en ese espacio reuniones y celebraciones.

Imagen 13. Antiguo taller de la familia Roque



Fuente: Fotografía de la autora, 2022.

A raíz del matrimonio y cambio de domicilio de Ma. Eloísa Roque, el nuevo taller se ha trasladado a la capital del estado de Zacatecas, en donde se ha adaptado una pequeña habitación de la casa familiar para trabajar; esto se traduce en que se mantuvo el concepto de taller – hogar, por lo que no sólo sus hijas, sino también los nietos y su nieta, participan en la transmisión de saberes.

Este nuevo aprendizaje tiene sus propios matices, pues a diferencia de Ma. Eloísa, quien se vio en la necesidad de aprender para apoyar en la economía familiar, sus nietos y su nieta aprenden de manera lúdica, al participar en la actividad durante sus tiempos libres (ver Imagen 14).

Por otro lado, la señora María Valdivia, quien radica en el municipio de Jalpa, continúa de manera intermitente con la alfarería dentro de su hogar, en un pequeño espacio de su patio que se ha acondicionado con lo necesario. Ella sigue elaborando su “juguete”, como ella lo nombra, en cantidades de menor proporción

a las que realizaba con anterioridad, debido a las dificultades físicas que son propias de su edad.

Imagen 14. Aprendizaje de las nuevas generaciones



Fuente: Fotografía de la autora, 2020.

La producción actual se especializa en piezas en formato pequeño, al realizar una réplica en miniatura de las antiguas formas que elaboraban en el taller, como son jarros, platos, molcajetes, cántaros y otro tipo de objetos. El acabado de las piezas es vidriado; además se incluyen diversos diseños pintados que tienen formas lineales, como son grecas, además de elementos fitomorfos y zoomorfos que se encuentran en su entorno, como pitayos, nopales, garzas, burros, entre otros. Las grecas guardan cierta similitud con los motivos plasmados en la cerámica prehispánica encontrada en diversos sitios del estado de Zacatecas.

Las pinturas, que se elaboran en el mismo taller, están hechas con diversos óxidos como el manganeso, cobalto y cobre, que al mezclarlo con arcillas se crean engobes de colores como el verde, azul y negro. Estos tonos, que han estado presentes en los productos que realizan en el taller desde varias décadas atrás, caracterizan la producción del taller.

Imagen 15. Piezas que elaboran en el taller Roque



Fuente: Fotografía de la autora, 2022.

3.2.4 Taller Núñez

En el municipio de Jerez, ubicado al suroeste de la capital zacatecana, se localiza el taller de la familia Núñez. Además de la alfarería, en la localidad se han desarrollado otras actividades artesanales como la lapidaria, la talabartería, herrería, metalistería; y destaca en el ámbito de la joyería la elaboración de la llamada “arracada jerezana”, así como la talla de madera. Sin embargo, los ingresos económicos dependen, sobre todo, de las remesas que mandan los y las migrantes

estadounidenses, de la agricultura, ganadería y del comercio local (Burciaga, 2009c).

La alfarería cuenta con una amplia tradición en el municipio. Según un relato autobiográfico del alfarero jerezano Ramón Murillo Salas (finado), cerca de los años sesenta del siglo XX, existían 35 alfareros en el barrio de San Pedro, quienes provenían de zonas cercanas a Jerez, como Colotlán, en el estado de Jalisco; o el Teúl de González Ortega, del estado de Zacatecas; tales artesanos fabricaban todo tipo de piezas utilitarias, como cazuelas, jarros y cántaros (Burciaga, 2008). Este tipo de relatos demuestran que el oficio pervivió dentro de talleres domésticos alejados de las dinámicas de la capital.

En la actualidad la producción cerámica del lugar se caracteriza por la elaboración de las tradicionales macetas jerezanas, las cuales se identifican por la decoración incisa, con motivos florales que realizan en las paredes de la vasija; aunque se elaboran otros diseños más comerciales, pero el elemento floral es el más común (ver Imagen 16). Estas piezas son las que adornaban los patios y zaguanes antiguos de las casonas, pues daban una vista más fresca y colorida a los hogares.

Imagen 16. Macetas que elaboran en el taller Núñez



Fuente: Fotografía de la autora, 2022.

Uno de los pocos talleres que en el presente mantiene viva esta práctica es el de la familia Núñez, liderado por el señor J. Felipe Núñez, de 75 años de edad; él, junto con su hija María del Refugio Núñez, de 42 años de edad, realizan vasijas en diversos formatos.

Imagen 17. J. Felipe Núñez junto a su hija María del Refugio Núñez



Fuente: Fotografía de la autora, 2022.

El inicio del taller se remonta a la década de los cincuenta del siglo XX, cuando a sus 5 años de edad, J. Felipe Núñez, junto con su familia, se mudaron al municipio de Fresnillo, Zacatecas. Fue ahí en donde comenzó su trayectoria en la alfarería, en un taller dedicado exclusivamente a elaborar macetas de barro, en donde usaban la técnica de paleteado. El señor Felipe describe:

“Vivíamos en un callejoncito y ahí había una alfarería de macetas y pues el hambre hizo enseñarme, yo me metía ahí mientras que iban a almorzar y hacía una cosita [de barro] y si yo la veía más o menos la dejaba, y si no acomodaba el barro como estaba” (J. Felipe Núñez, comunicación personal, 13 de abril de 2022).

A pesar de no proceder de una familia alfarera, el aprendizaje de J. Felipe Núñez inició desde edades tempranas, lo cual lo llevó a desarrollar no sólo habilidades y conocimientos, sino también el gusto por este oficio. Su formación fue de manera autodidacta, a través de la observación y experimentación; estos mecanismos fueron los principales para adquirir la destreza al manejar el barro, ya que en ningún momento se le instruyó en los procesos o técnicas. Ahora comparte el trabajo con

su hija, María del Refugio Núñez, quien además de seguir los pasos de su padre, ha innovado en el proceso, además de incluir nuevos diseños de macetas y ha generado una nueva línea de productos como centros de mesa para fiestas.

El taller se encuentra en un lugar alejado de la zona urbana del municipio de Jerez, junto a una ladrillera que es propiedad de su hermano. Durante épocas pasadas, cuando Felipe Núñez recién había formado su familia, la producción la realizaba al interior del hogar. Sin embargo, por necesidad de espacio, tuvo que adquirir un terreno y ahí montar el nuevo taller. Las áreas de producción están bien definidas y organizadas para facilitar el manejo y almacenamiento de materiales y piezas terminadas.

Imagen 18. Taller de la familia Núñez



Fuente: Fotografía de la autora, 2022.

Al ser un terreno amplio, el taller cuenta con varios cuartos, separados entre sí, y mantienen una distancia adecuada para maniobrar con los objetos. Además, se han montado dos hornos de diferentes dimensiones, los cuales son utilizados según la cantidad de macetas que necesiten hornear. Los hornos son obras de gran tamaño

que fueron creados por ellos acorde con las necesidades y características de las piezas que realizan. Por ello, en este aspecto difieren en cuanto a tamaño y forma de los que se registraron en los municipios de Jalpa, Jerez y Pinos.

3.3 Transmisión de saberes en los talleres familiares alfareros del estado de Zacatecas

Los saberes transmitidos al interior de los talleres alfareros que fueron tomados como casos de estudios, no se limitan a cuestiones técnicas y de producción, sino que también se incluyen las normas de conducta, valores, formas particulares de nombrar las cosas, e historias familiares de las que se obtienen experiencias del oficio; además de creencias que se heredan a la par de la actividad artesanal. Estos saberes se transmiten bajo los propios mecanismos que alfareras y alfareros han utilizado desde varias generaciones atrás, algunos vinculados con actividades de su vida cotidiana.

3.3.1 Saberes: múltiples aprendizajes al interior de los talleres familiares alfareros

Cada una de las etapas en la producción alfarera dentro de los talleres conlleva una serie de saberes que se transmiten a través de la práctica. Aunque existe una cierta similitud en cuanto al proceso de manufactura, las artesanas y los artesanos realizan su trabajo de manera particular, de acuerdo con los productos que elaboran y los materiales que utilizan, por ello mantienen, de manera general, las técnicas usadas por sus antepasados.

Al seguir un esquema general en la manufactura de las piezas de barro, la cadena productiva comienza con la extracción y obtención de materia prima, después la molienda y el amasado. Una vez preparado el barro se da paso a la elaboración de la pieza, que puede seguir dos vías: el modelado a mano, o el moldeado. Ya que se ha terminado se deja secar y, por último, se hornea. Cuando el acabado es vidriado se somete a una segunda quema, pero antes se le aplica una capa de esmalte. La aplicación de elementos decorativos varía según el motivo que se agregue, cuando es pastillaje³³ se realiza cuando aún está fresca la pieza, en cambio, la pintura se efectúa cuando ha perdido humedad y toma cierta dureza.

En el caso de los alfareros y las alfareras zacatecanas, la arcilla la extraen de sitios cercanos a la ubicación de su taller; son lugares que fueron utilizados en el pasado por sus familiares para extraer el barro, por lo que representan una continuidad no sólo en la ubicación, sino en el tipo de tierras que utilizan. El taller de la familia Núñez es la excepción en este aspecto, pues la arcilla que utilizan es transportada hasta su taller en camiones de volteo que contratan, por lo que ya no tienen que ir hasta la mina de barro. Aun así, conocen las propiedades que debe tener la tierra para que les sea útil (J. Felipe Núñez, comunicación personal, 13 de abril del 2022).

³³ Consiste en aplicar pequeños pedazos de barro a la superficie de una pieza con el fin de formar figuras o decoraciones.

Imagen 19. Extracción de arcilla



Fuente: Fotografía de la autora, 2022.

La tierra llega en forma de terrones, los cuales tienen que ser molidos hasta obtener un polvo fino. Para este proceso utilizan como herramienta un palo de madera de gran dureza, como la de mezquite, para que soporte los golpes. La familia Roque conoce a este implemento como “garrote” por lo que a esta etapa la nombran “garrotear el barro” (Ma. Eloisa Roque, comunicación personal, 10 de enero de 2022). En esta fase por lo general se involucran los hombres, por considerarse un trabajo pesado; sin embargo, en el taller de la familia Lara también las mujeres participan en esta labor.

El amasado es una etapa muy importante para que las piezas no sufran de algún imperfecto. Si el barro lleva alguna burbuja de aire o una piedra, el artefacto puede romperse durante el proceso de cocción. Las manos de los y las artífices conocen la consistencia y textura exacta que debe tener para poder elaborar las

diferentes formas. Este aprendizaje se adquiere con la práctica, cada alfarero y alfarera maneja de forma diferente el barro, por lo cual no existe una forma única de prepararlo; la rapidez para trabajar o la temperatura de las manos representan factores que determinan la consistencia final del barro.

Imagen 20. Amasado del barro



Fuente: Fotografía de la autora, 2023.

Para preparar el barro se utiliza una mezcla de diferentes tierras, pues cada una aporta una consistencia diferente; en algunos casos se agrega cierto tipo de tierra para restar plasticidad al barro. Cada taller posee su propia combinación, ésta depende del tipo de pieza que se va a realizar. José de Guadalupe utiliza una composición de dos tierras que se extraen del mismo lugar: “tierra negra” y “tierra blanca”, como las nombra. En el caso de los comales que elabora se requiere un

barro más arenoso para que no se agriete, por lo que la proporción de “tierra blanca” es mayor (José de Guadalupe Ruiz, comunicación personal, 25 de febrero de 2023).

En este sentido la forma de nombrar las tierras también es peculiar en cada taller; los Núñez las identifican como “tierra viva” y “tierra muerta”, para referirse, por un lado, a la que tiene mayor plasticidad; y, por otro, a la que es más arenosa (J. Felipe Núñez, comunicación personal, 13 de abril de 2022).

La humedad del barro es un factor determinante para realizar una pieza de manera correcta; en el caso de los cántaros, el barro que utiliza para hacer el cuello o “gollete” como le conocen, debe estar más húmedo y “blandito” que el barro con el que hacen el cuerpo, que debe estar más macizo para que no se deforme (José de Guadalupe Ruiz, comunicación personal, 25 de febrero de 2023). Estas preparaciones conservan las proporciones que se usaban en el pasado, lo que representa una continuidad de saberes.

El barro ya preparado es almacenado antes de ser usado. El tiempo de reposo varía en cada taller; pero para las alfareras de la familia Roque es indispensable que este periodo de tiempo se extienda más de una semana, para que la pasta adquiera una textura más “sedosa” y así se puedan realizar piezas más pequeñas.

A diferencia de los otros talleres, la preparación del barro que se utiliza para las piezas más pequeñas, se realiza vertiendo los terrones en tinas con agua y después pasa por un colador o malla fina para quitar impurezas y piedras pequeñas; a esta preparación la conocen como “barro colado”. Para terminar, se retira la mayor cantidad de agua posible y se guarda en botes, así se mantiene hasta que se requiere. En algunas ocasiones el periodo de reposo llega a ser de más de un año,

haciendo más valioso este barro por su textura más suave (Ma. Eloisa Roque, comunicación personal, 10 de enero de 2022).

Imagen 21. Proceso de preparación de barro colado



Fuente: Fotografía de la autora, 2023.

Aunque cada taller se distingue por el tipo de forma de sus piezas, todos utilizan moldes para su fabricación, los cuales son elaborados con barro, a excepción del taller Núñez en donde se fabrican con yeso. El uso de moldes de yeso no es una práctica común entre los alfareros y las alfareras del estado de Zacatecas, al menos en los talleres estudiados. En los talleres que cuentan con una amplia tradición se utilizan moldes en forma de hongo, en los que, para conseguir la figura deseada, se coloca una “tortilla” de barro sobre la superficie del molde y con ligeros golpes se contornea la pieza. De esta manera el uso de herramientas es un elemento que caracteriza a los talleres, llevándolos a diferenciarse entre unos y otros.

Imagen 22. Moldes de yeso utilizados en el taller de la familia Núñez



Fuente: Fotografía de la autora, 2022.

Las formas y medidas responden a estilos de vida no tan presentes en la actualidad, cuando era más común que se utilizará objetos de barro en diversas actividades cotidianas, entre ellas la preparación de alimentos; jarros, ollas, platos o cántaros componían la vajilla. Estos implementos eran reconocidos entre las personas por la función y el tipo de alimentos a contener: la olla de los frijoles, el plato pozolero, el jarro ponchero, o el jarro chocolatero; pero, además guardan la proporción para contener la medida exacta de ciertos alimentos (por ejemplo, $\frac{1}{2}$ kilo de frijoles en una olla mediana), lo cual representa un saber muy detallado del alfarero o la alfarera, quien aún sin instrumentos de medición, logran el volumen justo.

Posterior al moldeado se alisan las piezas utilizando diversos implementos como cueros, trapos u olotes, y se dejan secar. Para orearse, se mantienen

resguardadas por un tiempo al interior de las habitaciones, hasta que pierden cierta humedad. Se realiza de esta manera porque si se seca directo a sol, cuando aún está fresca la pieza, se puede llegar a romper.

Una vez que toman la dureza necesaria se sacan a asolear al patio. Para este paso se debe acomodar la loza de tal manera que no guarde humedad y “sude”. En el taller de la familia Ruiz colocan un palo en el suelo y sobre él se ponen de manera vertical las piezas, a este proceso le nombran “*enjaular*” (José de Guadalupe Ruiz, comunicación personal, 25 de febrero de 2023). Esta misma técnica la utilizaban en el taller de la familia Roque cuando elaboraban loza grande, hecho que demuestra un saber compartido en ambos talleres.

Imagen 23. Imagen que muestra la técnica de secado conocida como “enjaulado”



Fuente: Fotografía del acervo de la familia Roque, Ca. 1960.

Esta etapa es muy delicada porque depende del secado correcto para que la pieza pueda continuar con el proceso. Este tipo de saberes se transmiten entre las y los

integrantes de los talleres, pero la principal fuente de aprendizaje es a través de la práctica y el error. Llegar a perder el trabajo de días porque no estaban oreadas correctamente las vasijas, es una experiencia que aporta a la formación de las y los artífices.

Para el horneado de las piezas cada taller utiliza un tipo de horno diferente, en el taller de la familia Roque y Lara tienen hornos de combustión a base de gas, su uso deriva de una capacitación gubernamental que recibieron para dejar de utilizar leña en la quema. Sin embargo, por la diferencia en el tipo y tamaño de piezas los hornos son diferentes en dimensiones.

En la familia Núñez sus hornos, hechos de ladrillo, utilizan el estiércol de vaca o boñiga para la quema, se recurre a este material porque su periodo de combustión es más largo que la leña, por lo que no tienen que estar atizando repetidamente. En cambio, en la familia Ruiz usan leña de manzanilla. Cada uno posee su propia forma de cargar el horno: en espiral, sobre placas o en “*cajas de barro*”³⁴ (ver Imagen 24), lo que representa diversos saberes para un mismo proceso.

El horneado depende mucho de la observación. La coloración e incandescencia que toman las piezas durante la quema es un indicador de la temperatura que alcanzan. Para conseguir el dominio de la quema se requiere una gran experiencia, ya que son muchos los factores que podrían producir una falla, como lanzar un leño al final y que se ahúmen las piezas, o que no alcance la

³⁴ Son una especie de contenedores de barro, de forma circular, a los que se le hacen perforaciones en la base para que entre el fuego; estos implementos fueron ideados por la familia Roque para poder acomodar las miniaturas dentro del horno.

temperatura queden “crudas”. El acompañamiento y guía de expertos y expertas es de suma importancia para lograr aprender la técnica.

Imagen 24. Cajas de barro



Fuente: Fotografía de la autora, 2023.

El acomodo y conteo final de las piezas es una fase que de manera usual no se considera como un saber transmitido, pero dentro de la familia Roque conservan una forma muy peculiar de cuantificar las piezas; lo hacen a través de docenas o gruesas, que son 144 unidades (Ma. Eloisa Roque, comunicación personal, 10 de enero de 2022). Este sistema no se observa en el resto de los talleres, sin embargo, tanto en la familia Lara como en la Ruiz, comentan que en el pasado vendían por docenas sus piezas

Además de este tipo de saberes técnicos, durante el proceso de producción se transmiten experiencias, historias y valores que forman parte del aprendizaje de

las alfareras y los alfareros. Existen momentos de convivencia dentro de los talleres en los cuales se comparten historias vinculadas con su labor, o de personas que también estuvieron involucradas. Estas narrativas también constituyen parte de la formación porque se aprende de las vivencias de los antepasados.

Al ser talleres conformados, en esencia, por integrantes de un núcleo familiar, existen ciertas normas de conducta que están presentes en la organización de taller, valores como el respeto, la responsabilidad y la cooperación, determinan el comportamiento de las personas dentro y fuera del espacio laboral (Correa, Gonzáles & García, 2015). Estos principios se transmiten a las nuevas generaciones a través del ejemplo, para que continúe el legado.

3.3.2 Mecanismos para la transmisión de saberes de la alfarería en talleres familiares del estado de Zacatecas

Respecto al proceso de iniciación en la alfarería, de acuerdo con las experiencias de las artesanas y los artesanos entrevistados de los talleres en el estado de Zacatecas, se pueden diferenciar dos vías: por un lado, están las y los descendientes directos de la tradición, unidos por el vínculo sanguíneo, es decir hijos e hijas, quienes han llevado la formación desde edades tempranas; y, por otra parte, se encuentran aquellas personas quienes han aprendido como resultado de su posterior incorporación a la familia, en este caso las esposas o los esposos de los alfareros y alfareras, quienes adoptan el oficio como una forma de apoyo a la economía familiar.

Dentro de estos talleres están presentes mecanismos de transmisión de saberes que se vuelven indispensables para mantener el oficio, como la memoria, que se convierte en el canal a través del cual se vinculan experiencias pasadas con situaciones actuales, y permite dar soluciones ante escenarios diversos. Los recuerdos de vivencias, objetos, pláticas y personas, se convierten en el manual de conocimientos que recopila aquellos aspectos básicos para llevar a buen término un determinado proceso

En la memoria de J. Felipe Núñez permanecen los recuerdos de sus inicios en el oficio, cuando tuvo que mudarse a la ciudad de Tijuana y trabajar en un taller de alfarería; estos primeros aprendizajes le permiten en la actualidad resolver dificultades en su día a día, como lo narra:

*“Los moldes que tenemos son de yeso. Y para hacer como esta figura [señalando un objeto de su taller] la hacemos en barro, todo relleno, barro sólido, le llamamos el original, le untamos jabón para que no se pegue, **allá en Tijuana aprendí todo eso**”* (J. Felipe Núñez, comunicación personal, 13 de abril de 2022; énfasis añadido).

Las historias familiares relacionadas con el oficio, que son narradas durante la faena o en tiempos de ocio, vinculan generacionalmente a los y las participantes a través de los recuerdos. En el taller Roque se involucraron familiares, amigos, amigas, vecinos, vecinas, y otras personas quienes se acercaron con la intención de aprender la alfarería; cada una de ellas permanecen en la memoria de quienes aún trabajan y se vuelven referencia de cierto sucesos o acontecimientos que ayudan a mantener en vigencia no sólo el oficio, sino el legado emocional que representa. De ello es evidencia lo que narra Ma. Eloisa Roque:

“Doña Socorro moteaba las piezas de mi padre y sus trabajadores, ella nada más hacía eso, era muy rápida. Se sentaba debajo del temachaco para agarrar la sombra, ponía unos botes de lámina y sobre ellos una tabla para

*colocar el matiz y los pinceles, vivía ahí en el taller, **era como de la familia**”*
(Ma. Eloisa Roque, comunicación personal, 10 de enero de 2022).

Olvidar estos aspectos representa reducir el oficio solo a procesos y técnicas, sin considerar que también están presentes otros rasgos que fortalecen los lazos entre los y las participantes, como el hecho de compartir ciertos valores familiares.

Imagen 25. Rodrigo Roque (lado izquierdo) rodeado de niños, niñas y jóvenes que iban a aprender al taller



Fuente: Fotografía del acervo de la familia Roque, Ca. 1970.

Dentro del aprendizaje de la alfarería existen canales sensoriales, como la observación, el olfato, el oído y el tacto, que juegan un papel primordial en la adquisición de saberes y habilidades. La observación se vuelve un mecanismo indispensable en la formación de nuevos artesanos y artesanas. En particular en la

alfarería, la percepción visual, considerada como una herramienta para el conocimiento, está presente en cada una de las etapas del proceso de elaboración.

Para el señor Francisco Lara, estar atento a diversas situaciones, como ver los movimientos corporales de su madre cuando trabajaba, o identificar los cambios en la textura y color de la tierra, lo llevaron a conformar todo un bagaje de saberes y constituirse como alfarero. Como él lo describe:

“Viendo a mis hermanos aprendía a saber cuál era el barro, era lo que echaban, lo que tenían que revolver... eso es a lo bruto, ahí mismo cuando se escarba vamos viendo, lo movemos para atrás, con la misma pala lo vamos revolviendo, ya sale revuelto” (Francisco Lara Limones, comunicación personal, 23 de abril de 2022).

Para concretar la quema de las piezas se requiere, más allá de mediciones o aparatos, de habilidades prácticas como la destreza del alfarero o la alfarera para conocer el tiempo de cocción durante la quema de las piezas, en este aspecto la observación juega un rol esencial para identificar los cambios de coloración durante la quema, que es un indicador de la temperatura que va tomando el horno.

Dentro de los talleres no cuentan con instrumentos de medición de temperatura, como pirómetros, o conos pirométricos que se utilizan en talleres más industrializados, por lo que sus ojos son la herramienta para medir la intensidad del fuego (ver Imagen 25). Felipe Núñez señala:

“Como aquí, este horno tiene unos agujeros para ver si ya está subiendo, pero en el día no se ve el color, nada más se ve que ya subió la lumbre, se ponen blancas las macetas, pero ya en la tarde que venimos a destaparle, y vemos cómo salió nuestra quema” (J. Felipe Núñez, comunicación personal, 13 de abril de 2022).

Como resultado de observar, se da paso a la imitación, en la que se emulan ciertos patrones de conducta para conseguir determinadas habilidades en el oficio. Durante los primeros años de aprendizaje, la reproducción de conductas y destrezas dentro

del taller se realizan de manera cabal por los nuevos o las nuevas integrantes; sin embargo, conforme adquieren práctica en el oficio, van incorporando nuevas ideas en los diseños o procesos.

Imagen 26. Incandescencia que se observa cuando ha subido la temperatura en un horno



Fuente: Fotografía de la autora, 2023.

Los saberes se transmiten a través de la oralidad, sin necesidad que cada nuevo o nueva integrante requiera llevar a cabo todo el proceso de experimentación para saber ciertos aspectos del proceso. Francisco Lara tiene muy presente cuando su madre lo aleccionaba diciéndole cuál era la forma de realizar las piezas:

***“Me explicaba** primero calculando el pedazo de barro, que anchor le vamos a dar a la tortilla, **y me decía** métele los dedos por debajo para que le vayas tanteando el grosor, dale vuelta para que vayas calculando el grosor de cada lado, donde esté más grueso pégale con la piedra. Y así, y al pasito, para que no la vayas a hacer más delgada de un lado y del otro... toda parejita”* (Francisco Lara Limones, comunicación personal, 23 de abril de 2022).

Escuchar es también un acto educativo; los y las recién involucrados en las tareas del taller tienen que estar atentos y atentas a las indicaciones que reciben; no

existen manuales que detallen los procesos que se realizan, por lo cual el canal de transmisión es a través de la palabra oral. José de Guadalupe Ruiz señala: *“Yo me acuerdo de mi abuelo, de que cuando estaba chiquitillo, le decía, a veces a mi papá: no sean guandajos, porque había cosas que a él le parecían que estaban mal hechas”* (José de Guadalupe Ruiz, comunicación personal, 25 de febrero de 2023).

Otro conocimiento que se transmite a través de la oralidad es la particularidad de nombrar ciertos elementos que se utilizan en el taller, como materiales o herramientas. Como el caso del taller de la familia Núñez, que a raíz de su estancia en Tijuana tomaron prestado no sólo el diseño, sino también la expresión de “tortera” para referirse a la piedra con la que extienden el barro (ver imagen 27). Otro ejemplo es la palabra “patieros”, que se refiere a los quemadores, por lo general hombres, o personas que se dedicaban a sacar las piezas para el secado, y luego quemarlas.

Imagen 27. J. Felipe Núñez explicando el diseño de la “tortera”



Fuente: Fuente: Fotografía de la autora, 2023.

La oralidad, como un canal comunicativo a través del cual se transfieren conocimientos, experiencias y recuerdos, está presente en las tres generaciones que actualmente perviven en la familia Roque. Existen relatos que se han transmitido como parte de la historia familiar en la que están involucrados familiares, vecinos, vecinas, amigas y amigos, que en algún momento formaron parte del taller. En estas narraciones se transmiten de manera involuntaria conocimientos ligados al oficio. De esto es evidencia lo que describe Laura Velásquez:

*“Algo que yo sé, y **que mi abuelita decía**, es que cuando se quema se debe ver naranja hasta arriba, debajo de los tepalcates. También que las llamas deben estar alrededor para que salga uniforme. Y eso que yo nunca he quemado en un horno de leña” (Laura A. Velásquez, comunicación personal, 10 de enero de 2022).*

La distribución del trabajo en relación con el sexo, es un aspecto muy recurrente en la organización interna de los talleres alfareros de otras regiones como en los estados como Morelos, Michoacán o Oaxaca (Moctezuma, 2010; Pérez, 2020;

García, 2012). En el caso de Zacatecas, de los cuatro talleres, solo en el taller de la familia Ruiz se observó de manera muy marcada este aspecto. Aunque no se tiene una división del trabajo estandarizada, hay tareas en las cuales la mujer no participa por considerarse que requieren un esfuerzo físico demandante, como es la quema o la molienda del barro. Sobre este aspecto José de Guadalupe Ruiz señaló:

“El horno para una mujer si se me hace difícil, porque es horno más grande y es más caliente, más sofocante, el calor es más fuerte como para una mujer y luego es leña gruesa, y cómo hay que atizarle, hay que meterle la leña hasta el fondo” (José de Guadalupe Ruiz, comunicación personal, 25 de febrero de 2023).

Imagen 28. Horno de leña del taller Ruiz



Fuente: Fotografía de la autora, 2023.

Las mujeres se encargan de atender los compromisos o deberes del hogar, como mantener limpia la casa, el cuidado de los niños y las niñas, la preparación de alimentos, entre otras actividades. Este hecho ocasiona que los hombres puedan

estar de tiempo completo dedicados a las actividades de la alfarería, por lo que la transmisión de los saberes artesanales se da patrilinealmente, como lo reconoce María Refugio Rodríguez: *“mi hijo aquí tenía al maestro [refiriéndose a su esposo]... aprendió con su papá, yo que... yo venía en ratitos”* (María Refugio Rodríguez Ávila, comunicación personal, 25 de febrero de 2023).

Esta segregación origina que los saberes adquiridos por las mujeres sean parciales, por lo que, al no aprender el proceso completo de la producción, abandonen el oficio: *“Ella aprendió muy poco [refiriéndose a su hermana], así nada más lo básico, lo que es cazuelitas, lo más sencillo. Ella no continuó”* (José de Guadalupe Ruiz, comunicación personal, 25 de febrero de 2023). De esta manera, la transmisión recae en los varones al seguir una línea patrilineal, hecho que determina la forma de organización al interior del taller.

A pesar de esta situación, el apoyo y la motivación que da la mujer es un aspecto importante para la continuidad de esta práctica, ya que su percepción es distinta, al no estar inmersas todo el día en las labores del taller; son ellas quienes impulsan a sus esposos e hijas e hijos, a seguir con la tradición.

Dentro de la familia Lara, el proceso de transmisión no está determinada por el aspecto patrilineal; en este caso la mujer juega el papel predominante. Su rol como instructora hace que las mujeres tengan una participación activa en cada uno de los procesos de elaboración. Hoy en día, en el taller Núñez, tanto el padre como la hija, comparten las labores al interior del taller; sin embargo, en épocas pasadas la alfarería no era una actividad adecuada para las mujeres, quienes se dedicaban solo a las labores domésticas, mientras que el taller tuvo a varios trabajadores, pero no se permitió el involucramiento de las mujeres. José Felipe Núñez advierte:

*“Después de Tijuana pusimos nuestro taller, y nos fuimos a Nuevo Laredo a ofrecer las piezas en un camión [...] y luego me puse y enseñé a los sobrinos y un amigo se enseñó, entonces éramos como seis. Y la Cuca [refiriéndose a su hija] estaba en la escuela y **le decía ni se arrimen aquí**, y ahora mire, es maestra, ¡ya es maestra!”* (J. Felipe Núñez, comunicación personal, 13 de abril de 2022).

Su esposa tampoco tuvo participación en el trabajo de la alfarería, de ahí que no aprendió el oficio, y solo se dedicó al hogar; con ello transmitió a sus hijas los conocimientos domésticos, como la cocina, la limpieza, etc. De esta manera el único canal a través del cual se dio la enseñanza de saberes fue por medio de J. Felipe Núñez. Al no contar con más participantes en el taller, María del Refugio Núñez se convirtió en el próximo eslabón en la cadena de transferencia del oficio (ver Imagen 29).

Al igual que en la familia Ruiz, la distribución de actividades en el taller Roque se basó en asignar algunas tareas exclusivas para hombres, ya que no se permitía el involucramiento de las mujeres, como la quema y molienda del barro. Este hecho no significó una limitante para que después María Valdivia llevara a cabo el proceso de cocción, como lo reconoce: *“Yo me puse a quemar después de que murió Rodrigo, porque tenía pedidos. Aprendí, porque veía como quemaba este hombre, yo quemaba con aserrín porque no podía partir la leña”* (María Valdivia, comunicación personal, 19 de diciembre de 2022).

En la actualidad Ma. Eloísa utiliza un horno de gas, a diferencia del horno de leña que utilizaban sus padres. Sin embargo, hubo otras tareas que tuvo que aprender a efectuar de manera semejante a como se realizaban con anterioridad, para asegurar la continuidad del oficio. Señala: *“A mí ya me tocó colar el barro, preparar pinturas, o conseguir la tierra, eso lo hacía antes mi padre”* (Ma. Eloísa Roque, comunicación personal, 10 de enero de 2022). Estos conocimientos los ha

transmitido a sus hijas, y ahora son ellas quienes los ponen en práctica para realizar el proceso completo.

Imagen 29. María del Refugio Núñez participa en todas las etapas de la producción de macetas



Fuente: Fuente: Fotografía de la autora, 2023.

La condición etaria y generacional son elementos que inciden en el aprendizaje del oficio. Las tareas sencillas son parte de los primeros aprendizajes en la alfarería, pero conforme se da el proceso de maduración y crecimiento se incrementa la participación de las y los integrantes en ciertas actividades. En el taller Ruiz la formación de sus integrantes se da desde la infancia, al comenzar con tareas simples que poco a poco aumentan en grado de dificultad:

*“Es lo básico, de **lo que empieza uno es hacer platos y cazuelitas**. Pero en realidad desde niño, lo que nos ponían era a moler tierra, porque mi papá era el que trabajaba, lo que él ocupaba era tierra molida para hacer barro y*

poder trabajar el día siguiente.” (José de Guadalupe Ruiz, comunicación personal, 25 de febrero de 2023).

De esta manera, los hijos e hijas que apoyan en las labores, no sólo aprenden el oficio, sino que de igual forma contribuyen en la economía familiar, aunque su trabajo no se les retribuye de forma monetaria hasta que alcanzan cierto grado de dominio de la actividad. José de Guadalupe Ruiz, comenta que existen etapas en el aprendizaje de la alfarería, y estas se relacionan según las habilidades que se generan de acuerdo con la edad, es decir, la maduración mental y motriz:

“Todo empieza uno desde lo más sencillo que viene siendo platitos, luego cazuelitas, y cosas más grandes, vas tú también queriéndote enseñar algo más difícil, es de ahí donde uno empieza a hacer cantarito que es lo más difícil, lo que es el gollete, y la oreja, es lo más difícil” (José de Guadalupe Ruiz, comunicación personal, 25 de febrero de 2023).

En el taller de la familia Lara, el juego se convierte en el motor de aprendizaje para las niñas y los niños. Al no contar con la experiencia y habilidad para desarrollar ciertas actividades se les proporciona barro para que experimenten, se entretengan y así comiencen sus primeras figuras. Su único referente en el manejo del barro son sus padres y abuelos, por lo que imitan sus acciones. A través de este proceso lúdico van adquiriendo destreza en el oficio, como describe Francisco Lara:

“Yo me acuerdo, tendría como 6 o 7 años, que me gustaba mucho entrar al cuarto donde trabajaban mis papás, que era su taller donde ellos trabajaban, y no me dejaban, porque me decían: vete por allá porque nos haces cochinadas. Y yo siempre armado, me metía y les agarraba barro. Y me decían: ten un pedacito de barro, pero vete por allá” (Francisco Lara Limones, comunicación personal, 23 de abril de 2022).

Imagen 30. Nieto del señor Francisco Lara jugando con lodo, imitando el área de trabajo de su abuelo



Fuente: Fotografía de la autora, 2022.

Al igual que en el taller de la familia Ruiz, en el resto de los talleres las y los aprendices comienzan con el proceso de molienda de la arcilla, y conforme van creciendo aumenta de manera gradual el nivel de dificultad de las tareas, hasta completar el aprendizaje con el proceso de la quema.

En el caso de taller Roque, son las más pequeñas y los más pequeños quienes apoyan en tareas como sacar a asolear las piezas, pintar motivos sencillos, o acercar herramientas o materiales cuando los otros están laborando, o se les dificulta por la edad. Laura Velásquez dice: ***“De chiquitas ayudábamos en partes del proceso que era complicado para mis abuelitos, como levantarse y agacharse para voltear los platos cuando se secaban, o estarlos tallando porque estaban muy calientes”*** (Laura A. Velásquez, comunicación personal, 10 de enero de 2022).

Imagen 31. Bisnietos de María Valdivia apoyando en el proceso de colar el barro



Fuente: Fotografía de la autora, 2022.

El manejo de herramientas, finalmente, y el dominio de técnicas son elementos que contribuyen a la de transmisión de saberes. Conocer a detalle una técnica en alfarería requiere del conocimiento del artesano o la artesana para identificar los materiales y herramientas óptimas para poder efectuarla. Dentro del taller de la familia Lara se ha conservado el uso de herramientas que eran utilizadas desde generaciones anteriores por sus familiares, como olotes, cueros, moldes, rocas para extender el barro, y piedras pulidas para realizar el bruñido.

El bruñido es una técnica decorativa que se aplica cuando la pieza a un no se ha horneado, y debe tener cierta dureza, pero no debe estar del todo seca; así, la habilidad y la experiencia son determinantes para calcular el tiempo exacto. El

señor Francisco Lara utiliza una piedra, conocida como “pirirta”, para efectuar este proceso; pero no cualquier objeto es ideal para dar tal acabado. Por otro lado, se conservan aún técnicas de elaboración que provienen de sus antepasados en las que se recurre a elementos de su entorno para dar forma a piezas con acabados delicados. Francisco Lara al respecto advierte:

“Ahora me piden canales para ponerlas aquí en un barrio que se llama Tlaxcala, es barrio tiene mucha historia y la regla era ponerle canal ... mi mamá me enseñó a hacerlas, me dijo búscate un quiote que esté derecho y con eso la hacemos” (Francisco Lara Limones, comunicación personal, 23 de abril de 2022).

Los saberes dentro de la alfarería, sin embargo, tienden a refuncionalizarse, se adecúan o incluyen nuevos procesos que requieren otras herramientas en su ejecución; como consecuencia de esto se observa la inclusión de nuevos aprendizajes, cuyas experiencias serán transmitidas a las nuevas generaciones y formarán parte de su memoria familiar. Al abandonar la técnica del paleteado e incluir el uso del torno manual en el taller de la familia Ruiz, por ejemplo, se incluyeron y dejaron saberes que, si bien no representó un cambio significativo en la forma de la pieza, sí facilitó el proceso de construcción del cuello de los cántaros.

Imagen 32. Tornos usados para hacer cántaros y ollas



Fuente: Fotografía de la autora, 2023.

El conocimiento de materiales es una parte importante para el resguardo y continuidad de la actividad, es un saber que se transmite de manera generacional y que, a pesar de que existe una similitud en los procesos de la alfarería, cada artesano y artesana aprovecha los recursos que existen en su región, por lo que el tipo de arcilla o leña puede variar de un taller a otro. Sobre esto José de Guadalupe Ruiz, por ejemplo, dice:

*“La leña de manzanilla, es la que se usa, hasta en eso **hay que saber que leña**, porque antes usábamos la de garambullo, pero esa leña hace mucha flama y hay que atinarle, porque si se te pasa poquito a bajo se te hacen negras, se mancha mucho lo de abajo y ya la gente no lo quiere porque dicen que esta fea, que está humeada”* (José de Guadalupe Ruiz, comunicación personal, 25 de febrero de 2023).

Gran parte de las técnicas, herramientas, moldes y materiales que se empleaban durante los inicios del taller Roque perviven; son elementos que fueron transmitidos a lo largo de las generaciones. Sin embargo, las nietas de María Valdivia han

incluido nuevos saberes que complementan el proceso, como es el uso de torno, la aplicación de esmaltes libres de plomo, pinceles sintéticos y no hechos con cerdas de origen animal, como se hacían antes; así también, como el empleo de hornos de gas, como se mencionó.

Parte de dichos cambios han surgido a raíz de diversas capacitaciones que han recibido por parte de la SDA, y cursos que han tomado por iniciativa propia para mejorar la calidad de las piezas. María Virginia señala: *“Los cursos nos sirven para actualizarnos en las tendencias, no sólo en cuanto a la producción, también en la comercialización, como ahora que fue lo de la pandemia, tuvimos que aprender a vender en otros medios, como en redes sociales”* (María Virginia Velásquez, comunicación personal, 10 de enero de 2022).

La enseñanza – aprendizaje que se da de manera tradicional en los talleres artesanales se liga, en este caso, con la formalidad que ofrecen los cursos y capacitaciones que han recibido las nuevas integrantes, innovando en el diseño y el uso de las piezas. María Virginia también reconoce: ***“Hemos adecuado nuestras piezas a los nuevos estilos de vida, para que sigan permaneciendo en el gusto de la gente. Si hemos modificado y diversificado los productos, pero en cuanto a técnicas, seguimos elaborando los productos de manera tradicional”*** (María Virginia Velásquez, comunicación personal, 10 de enero de 2022).

Estos nuevos saberes con mucha probabilidad serán transmitidos bajo los mismos mecanismos: la oralidad, la observación e imitación, pasando a formar parte del legado familiar, para que las nuevas generaciones las desarrollen y las incorporen en su labor.

El cambio, como parte de los procesos patrimoniales, está presente la formación de nuevas destrezas en el aprendizaje de la alfarería, que por lo general se da como una forma de mejorar la calidad o reducir los tiempos en la producción. En este caso, María del Refugio, del taller Núñez, modificó la técnica de moldeado para simplificar la elaboración de macetas. Reconoce: *“yo ya no uso el casquillo para hacer la maceta, hago menos procesos, así es más fácil y práctico”* (María del Refugio Núñez, comunicación personal, 13 de abril de 2022).

La innovación en el taller alfarero de Pinos ha surgido como parte del dinamismo que se da al interior de estos espacios. Con la llegada de nuevos integrantes: hijos, hijas, nietos y nietas, quienes desde sus vivencias aportan nuevas ideas dan paso al cambio. Ahora el bruñido de las piezas es un rasgo que los identifica con respecto a otros alfareros del estado de Zacatecas; no obstante, esta técnica decorativa fue aprendida después por el señor Francisco Lara, como parte de un curso de capacitación implementado por el IDEAZ. Así como se adquieren habilidades y destrezas, hay otras que se abandonan, al atender a diversas razones:

“Entonces ellos [refiriéndose a sus antepasados] pintaban crudo, inclusive las ollas, nada más que yo dejé de pintar las ollas, por lo mismo de que todo iba subiendo y las ollas no las querían más caras, yo le tenía que buscar por la pintura” (Francisco Lara Limones, comunicación personal, 23 de abril de 2022).

La continuidad de la alfarería depende de los lazos comunicativos que se construyan entre las viejas y nuevas generaciones para salvaguardar esta actividad. Este canal comunicativo, como lo menciona Guevara (2020), es una vía de transmisión no sólo de saberes, sino que se conjuga la historia familiar y comunitaria, las experiencias y una identidad con su entorno y el grupo que reproduce esa actividad. De esta manera, Francisco Lara reconoce la

responsabilidad que tiene con sus descendientes dándose a la tarea de transmitir no sólo sus saberes, sino el gusto por la alfarería a sus nietas y nietos:

*“Las niñas [refiriéndose a sus nietas] son las que se nos pegan, y yo les digo: vénganse para que vayan viendo. Eso está muy bien porque yo, de lo que yo recuerdo, así empecé yo, a hacer y **agarrarle el gusto a lo que es el barro...** porque si no nos las llevamos se agarran a llorar”* (Francisco Lara Limones, comunicación personal, 23 de abril de 2022).

A la par de la enseñanza que se realiza dentro del taller, Francisco Lara y su hijo han realizado algunos cursos de capacitación por parte de programas de Gobierno del Estado, enfocados a proporcionar una opción laboral dentro del municipio de Pinos y en comunidades cercanas, como Las Lajas, en el municipio de Ojocaliente. Los cursos impartidos son de corta duración, de aproximadamente 20 días. Empero, Francisco Lara opina que no es una tarea fácil, la alfarería implica no sólo materiales, procesos y técnicas, pues requiere de un continuo aprendizaje. Además, en necesaria la motivación, pues en palabras de Valentín Limones:

“He dado cursos, no es nada fácil porque nos dan mucha gente, nos dan 30 personas y no alcanzo a atenderlas a todas. Yo armo una forma de decirles: vamos a empezar con tal pieza, por ejemplo, un plato, que es el más fácil pero la persona que le entra de buenas a primeras no es tan fácil, se llevan más de una semana para hacer el plato bien. También se trata de que más o menos saber si no tienen los barros cerca. Pero no es fácil empezar, yo veo que no es muy fácil, pero no se trata de eso, el chiste es querer, si te gusta buscas la manera” (comunicación personal, 23 de abril de 2022).

De igual manera, María del Refugio Núñez ha dado varias clases de capacitación, en donde emplea los mecanismos de aprendizaje tradicionales que se utilizan en el taller como la observación e imitación, y reconoce: *“A mi si me gustaría enseñar [...] Cuando he dado cursos **les digo que me vean, y luego que se pongan hacer uno**”* (María del Refugio Núñez, comunicación personal, 13 de abril de 2022).

Aun cuando ella y su padre tienen la disponibilidad de transmitir sus conocimientos a nuevas generaciones, no existe gran interés por parte de la

población por instruirse en el oficio, a pesar de que de manera continua no se dan abasto en la producción por ser nada más dos personas en el taller. Felipe Núñez dice: *“La gente me dice cuando no tenemos macetas: ‘pues ponga gente a trabajar’.* *Pero **no nada más es trabajar, es saber**, porque uno ya tiene las manos apropiadas para el barro”* (J. Felipe Núñez, comunicación personal, 13 de abril de 2022).

Desde el enfoque de la enseñanza, Eloisa Roque y sus hijas han impartido diversos cursos de alfarería en el estado de Zacatecas. Dichos cursos más que un canal para generar nuevos y nuevas aprendices, representa una forma de sensibilizar a la población hacia la valoración del patrimonio artesanal. María Virginia Velásquez reconoce: *“**Preservar la artesanía es un reto**, cada vez son menos los jóvenes que quieren dedicarse a esto, por eso nos corresponde otorgarle, más allá se un valor comercial, **su valor cultural**, que es algo que se está perdiendo”* (María Virginia Velásquez, comunicación personal, 10 de enero de 2022).

La dinámica de enseñanza en los cursos que imparten es en lo absoluto distinta a la formación que llevan al interior del taller las y los integrantes de la familia, debido a varios motivos. Por un lado, el asunto del tiempo, que se vuelve un factor determinante para desarrollar ciertas habilidades sensoriales como poder reconocer la textura, apariencia, coloración y forma de ciertos elementos involucrados en el proceso, como la arcilla. No obstante, no es una limitante, porque a través de la práctica constante se pueden adquirir los saberes que llevarán al mejoramiento.

Las estrategias dentro de los cursos se vuelven más sistemáticas y estandarizadas, al llevar un control de lo que se impartirá durante el tiempo que duren las actividades. Por lo que no se tiene un abanico amplio de opciones en cuanto a técnicas y diseños; en este sentido, la tradición se deja de lado para dar paso a la innovación, en la cual la creatividad de cada participante del curso aportará desde sus capacidades, conocimientos y experiencias.

A manera de reflexión final, cabe decir que cada uno de las y los integrantes de los talleres están conscientes de la importancia que tiene el hecho de heredar sus conocimientos a futuras generaciones para mantener vivo el oficio. A pesar de que en repetidas ocasiones diversas instituciones gubernamentales han apoyado el desarrollo de cursos de capacitación para la formación de nuevas artesanas y artesanos, reconocen que dentro de este tipo de estrategias no existen las condiciones necesarias para realizar el proceso de transmisión.

En primer lugar, no es viable por razón de los tiempos establecidos para impartir las clases, que son muy cortos; es imposible enseñar lo que se aprende como parte de un proceso de vida, en donde se involucran recuerdos, experiencias, frustraciones, y muchas personas con distintos roles, entre otros aspectos.

Por otra parte, los espacios destinados para el desarrollo de los cursos no tienen el mobiliario necesario para comenzar el proceso, como los tabloncillos de madera de mezquite, el cual resiste los golpes; no hay hornos que alcancen las temperaturas para la quema, o materias primas disponibles, de tal forma que las y los participantes puedan practicar lo aprendido. Los talleres familiares, como contexto físico, se convierten en el espacio ideal para llevar a cabo los procesos de enseñanza- aprendizaje compartido y transmitido entre generaciones.

CONCLUSIONES

Al concluir con el proceso de esta investigación, se considera que la hipótesis se logró comprobar, aunque con sus matices de validación; la idea hipotética de la investigación partió de la noción de que la educación patrimonial es una propuesta teórica metodológica aplicable en el ámbito educativo formal, no formal e informal, y que permite construir diversas estrategias para la salvaguardia del patrimonio artesanal mediante recursos de participación vivencial y la socialización de los saberes.

Existen diversas propuestas ligadas a la práctica educativa, a través de las cuales se da un acercamiento de la sociedad a la labor artesanal desde diferentes frentes, como el ámbito escolarizado, en donde a través de la implementación de temas relacionados con dicha actividad pueden transversalizar diversas asignaturas, como Historia, Matemáticas o Conocimiento del medio. Esto crea un canal para causar un efecto positivo en el estudiantado, y acercarlos a su herencia cultural.

En este sentido es importante recalcar la propuesta de la educación patrimonial realizada por Bárbara Martínez (2017), quien elaboró un curso práctico basado en las técnicas decorativas de la cerámica de Granada, España, en donde alumnos y alumnas de nivel básico (educación Primaria) participaron en los procesos de elaboración de un mural. La intención fue que, a través de la práctica, el alumnado conociera, además de las etapas de manufactura, aquellos elementos culturales que existen en su región, ligados a su historia y que forman parte de su identidad. Este es un ejemplo claro de cómo a través de contextos formales, la educación patrimonial puede abonar en la valorización de la actividad artesanal.

Dentro del contexto no formal los talleres o cursos vivenciales, permiten que la población en general tenga la oportunidad de participar en diversas etapas de la producción de una pieza; de igual manera las exposiciones, libros, documentales, etc., entre otras propuestas, en donde se muestra la trascendencia de la labor artesanal de una región, tienen el objetivo de sensibilizar a la población para crear a través de estos recursos un arraigo y valorización de la práctica como un bien patrimonial.

La salvaguardia de la labor artesanal, sin embargo, no depende tan solo de la sensibilización de la sociedad. La continuidad de la actividad recae en cierta medida en la transmisión de saberes del oficio, que forman parte del patrimonio cultural inmaterial, mismos que han trascendido en el tiempo de manera intergeneracional, llegando a constituirse en algunos casos como tradiciones, lo que demuestra que su permanencia en el tiempo está determinada por factores intrínsecos a la actividad. Ante esta situación es importante reconocer la importancia que tiene los mecanismos de transmisión de saberes como un elemento sustancial en la pervivencia de las artesanías.

Basándose en el criterio metodológico de la educación patrimonial, el señala que para que exista la trasmisión de un elemento considerado como patrimonio se debe comenzar por el reconocimiento, es decir, que no se puede legar aquello que es imperceptible,³⁵ la investigación enfatiza en la necesidad de conocer aquellos mecanismos de enseñanza – aprendizaje que se viven al interior de los talleres artesanales, que son los canales a través de los cuales los saberes han trascendido

³⁵ “conocer para comprender, comprender para valorar, valorar para cuidar, cuidar para conservar y conservar para transmitir”.

y mantienen con vida la actividad. La identificación y estudio de estos recursos permitirá generar nuevas propuestas de educación patrimonial que aboguen por este sector.

El fomento a la investigación es uno de los objetivos de la educación patrimonial, por lo que este trabajo corresponde a una de las primeras etapas en la creación de planes estratégicos que permitan la transmisión y valorización de elementos patrimoniales que estén vinculados a la transferencia de saberes artesanales. Por lo que se espera en un futuro se pueda tener un alcance más significativo llegando a formular programas y acciones encaminadas al rescate y sensibilización artesanal, a través de los datos aquí expuestos.

En este sentido se logró cumplir el primer objetivo de la investigación, que corresponde al primer capítulo, al analizar la propuesta de la educación patrimonial. El ejercicio reflexivo demostró cómo a través de las acciones de este planteamiento teórico se pueden lograr diversas propuestas para la salvaguardia del patrimonio artesanal. Sin embargo, la educación no ha sido la única vía utilizada por instituciones, gobiernos u organizaciones, para salvaguardar esta manifestación cultural. Al estar catalogada como parte del PCI, la actividad artesanal ha sido regulada desde un marco normativo por organismos internacionales como la UNESCO.

El análisis de la información permitió inferir que las estrategias o recursos normativos que surgieron desde la UNESCO, como las Convenciones internacionales, han estado encaminadas a la definición y reconocimiento de diversas manifestaciones culturales. Dicha selección se basa en criterios preestablecidos que priorizan la monumentalidad, la relevancia histórica o la

singularidad de una expresión, por lo cual, en algunos casos, ciertas prácticas son excluidas a pesar de que tienen gran importancia para los pueblos que las reproducen.

La aplicabilidad de dichos recursos suele recaer en el criterio de cada país. En el caso de México, a pesar de que la labor artesanal es reconocida como parte del patrimonio cultural, la legislación y los programas gubernamentales están enfocados a apoyar a este sector desde una perspectiva económica, ya que se percibe como una actividad productiva, más que patrimonial. Por lo tanto, el fortalecimiento de las diferentes ramas artesanales se basa en la comercialización de las piezas, la capacitación del artesanado y el apoyo técnico y financiero, líneas que desde la creación del FONART, en 1974, se han mantenido vigentes.

Esta visión empresarial, en la cual se les da más valor a los objetos resultantes de la actividad que al resto de los aspectos que están involucrados con la práctica artesanal, planteó el reto de generar una propuesta conceptual de “patrimonio artesanal”, debido que al realizar una búsqueda del término no se encontró una definición precisa en donde se incluyeran todos los elementos que están presentes en la actividad.

Este planteamiento conceptual, al tener una visión más integral, permite incluir en la salvaguardia otros elementos que no son percibidos como parte del oficio, y que se dejan de lado a la hora de efectuar los instrumentos legislativos que regulan y abogan por su protección, entre ellos los saberes artesanales. La continuidad de la práctica artesanal depende en gran medida de que se sigan reproduciendo, de ahí que llevó a la pregunta: ¿Cuáles son los mecanismos de transmisión de saberes que se dan en la actividad artesanal?

Para dar respuesta a la segunda pregunta de investigación se realizó un recorrido histórico y conceptual sobre la transmisión de saberes. Esto permitió reconocer que, dentro de la actividad artesanal, y en particular en la alfarería, existen ciertas estrategias que siguen las y los integrantes de este gremio para transferir sus saberes a las nuevas generaciones, entre ellos la transmisión oral, la memoria o la imitación, así como la división del trabajo en relación con la edad y el sexo de las personas.

Lo interesante es preguntarse si en todas las ramas artesanales, incluso si en las manifestaciones inmateriales catalogadas como patrimonio cultural, existen estos mismos mecanismos de transmisión de saberes, o si se implementan otras estrategias de enseñanza – aprendizaje para dar continuidad a sus prácticas.

El recorrido histórico sobre la transmisión de saberes permitió detectar que la alfarería es una actividad presente desde la época prehispánica y que los mecanismos que se llevan a cabo para su enseñanza se mantienen resguardados dentro del ámbito doméstico, en donde se conservan casi inmutables, a pesar de que el Estado, a través del tiempo, ha implementado diversas estrategias para capacitar y modernizar al artesanado, lo cual representa un cambio en la forma enseñar siguiendo un método más sistematizado.

Otro aspecto interesante que se logró rescatar a través del trabajo de campo, fue que no sólo se transfieren saberes relacionados a las técnicas y procesos. Dentro de los talleres artesanales se dan procesos de socialización que originan dinámicas en las cuales están presentes pautas de conducta, creencias vinculadas con el oficio, además de recuerdos familiares que refuerzan los lazos de los y las integrantes. Estos elementos también se heredan de generación en generación.

Esto lleva a plantear que los talleres artesanales, más allá de ser espacios de producción, son lugares de formación; cumplen con un papel primordial para la conservación de estos oficios. Ante tal situación se deben plantear medidas que busquen la preservación de dichos escenarios, como sitios que fortalecen la identidad comunitaria al ser el contexto en donde se realiza una actividad que ha tenido una continuidad generacional.

En este sentido se cumplió con el segundo objetivo de investigación al identificar los canales de transmisión de saberes que están presentes en las labores artesanales. Es en relación con este objetivo que se planteó la tercera pregunta de investigación para comprender cómo se desarrollan los procesos de transmisión de saberes en los talleres familiares de alfarería del estado de Zacatecas, y qué importancia tienen para la salvaguardia de esta técnica artesanal tradicional.

En cuanto a los mecanismos de transmisión de saberes identificados en los talleres de Zacatecas, se puede concluir que, de manera general, las estrategias utilizadas por las alfareras y los alfareros mantienen una concordancia. En el caso particular de la memoria, se reconoce como un elemento indispensable para la continuidad del oficio, dentro de los recuerdos van implícitos saberes, como son indicaciones que sus antepasados daban para realizar ciertos procesos o revivir ciertas vivencias que facilitan la localización de bancos de arcilla. No obstante, existen ciertas vivencias que permanecen, mientras que otras desaparecen, originando el cambio en ciertas dinámicas de los talleres, aspecto que ocurrió en el taller Roque al dar inicio a una nueva tradición como la miniatura.

La oralidad, además de ser un canal a través del cual se transmiten los procesos y técnicas, es una vía mediante la cual se transfieren los valores familiares

que regulan la organización al interior de los talleres. En cada uno de los relatos proporcionados por los alfareros y las alfareras se logró identificar ciertos principios de comportamiento como el respeto o la responsabilidad, además de personas cercanas que representan ciertas virtudes.

La imitación, producto de la observación de ciertas conductas, es el principal medio por el cual las alfareras y los alfareros adquieren habilidades y conocimientos de su oficio. De generación en generación este proceso se da desde edades tempranas, mediante la asignación de tareas simples a niñas y niños para que, poco a poco, se involucren en el trabajo; este aspecto se observó que sucede en los talleres de Tabasco y Jalpa. A diferencia de este método, en el taller de la familia Lara, el juego es el principal motor de aprendizaje; a los y las infantes se les permite manipular el barro como una forma de entretenimiento, pero, a su vez, de formación en la actividad, sin tener aún responsabilidades que cumplir.

Respecto a la distribución del trabajo en relación con el sexo, se observó que, en aquellos casos como en los talleres de la familia Núñez y Ruiz, así como en los inicios del taller Roque, en donde la vía de transmisión es de forma patrilínea, generalmente se establecieron ciertos límites de participación para las mujeres, y dejan en manos de los varones el proceso de enseñanza. Caso contrario ocurre en el taller de la Familia Lara, en donde los saberes son heredados de manera matrilineal permitiendo una contribución activa, en todas las etapas del oficio, por parte de las integrantes familiares.

Las técnicas y herramientas, además de influir en los procesos de enseñanza en los talleres, son un elemento que caracteriza la producción. A diferencia de los talleres de Pinos, Jalpa y Tabasco, en donde existe similitud en los implementos de

trabajo como los hornos, moldes o pinceles, en el taller del municipio de Jerez se utilizan moldes de yeso para la elaboración de macetas, instrumento que fue introducido de otro contexto de producción. Las técnicas que siguen cada una de las familias alfareras ha permitido caracterizar e identificar sus productos, como si se tratara de un sello o marca.

Para cerrar esta investigación, de manera personal para la autora de esta tesis, fue palpable un vínculo creado con las alfareras y los alfareros al permitir entrar al “corazón de sus talleres”, los cuales representan su área de trabajo y a la vez su hogar; ello permitió concluir que, el proceso de patrimonialización de la actividad es un proceso gradual que comienza desde la infancia, así como la transmisión de saberes.

Desde pequeños y pequeñas existe un acercamiento con la práctica ya que al ser su hogar el espacio de trabajo, el aprendizaje de la alfarería se produce de manera indirecta a través del juego y la observación. Durante esta etapa las niñas y los niños manipulan el barro como una forma de recreación, sin contar aún con la habilidad manual para crear formas detalladas. En lo posterior, se les asignan tareas sencillas que requieren de mayor colaboración, inculcándoles la responsabilidad y aprecio por el oficio; aunque en ese momento no lo ven de esa manera.

Una vez que logran adquirir las habilidades y saberes necesarios que les permiten producir las piezas, y así obtener un sustento económico, las y los integrantes de los talleres buscan innovar en su trabajo, y con ello tener una identidad o marca especial con respecto a los demás talleres. Pero, a pesar del cambio, mantienen la esencia del taller que les caracteriza. Es el paso de los años, la experiencia y los saberes adquiridos, lo que permite que en cierta etapa de la vida

las alfareras y los alfareros generen un arraigo y valor por su oficio, dándose de esta manera un proceso de patrimonialización.

Al entrevistar a las y los más experimentados de cada taller, se observó que el apego y aprecio por su trabajo está más presente que en las generaciones jóvenes. Las experiencias y dificultades vividas a lo largo de su historia de vida en el oficio, les hace valorarlo y darle un sentido más profundo, de tal manera que buscan, a través de la enseñanza, transmitir sus saberes y mantener la continuidad. En este proceso de insertar en las nuevas generaciones el oficio de la alfarería se da, entonces, una enseñanza del patrimonio del propio alfarero. Por lo cual, se concluye que existe un proceso específico de educación patrimonial en los talleres alfareros del estado de Zacatecas, mismo que es digno de reconocerse y valorar.

REFERENCIAS

- Amaro, R. (2002). *Los gremios acostumbrados: los artesanos de Zacatecas. 1780-1870*. México: Universidad Politécnica Nacional.
- Amaro, R. (2022). Aprendizajes de artesanos en Zacatecas. Del modelo formativo práctico al razonamiento técnico como *poiesis* (1781-1902). *Millars*, Vol. 52, pp. 77-99. Recuperado el 16 de julio de 2023, de: <https://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/201234>.
- Bonfil, G. (2003). Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados. En *Patrimonio cultural y turismo*. Recuperado el 23 de junio de 2023, de: www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf/cuaderno3.pdf.
- Burciaga, J. (2008). *Manos en armonía. Historias de vida en el arte popular zacatecano*. México: IDEAZ.
- Burciaga, J. (2009a). *Guadalupe. Memoria sobre el arte popular*. México: IDEAZ/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- Burciaga, J. (2009b). *Jalpa. Memoria sobre el arte popular*. México: IDEAZ/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- Burciaga, J. (2009c). *Jerez. Memoria sobre el arte popular*. México: IDEAZ/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- Burciaga, J. (2009d). *Ojocaliente. Memoria sobre el arte popular*. México: IDEAZ/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- Burciaga, J. (2009e). *Pinos. Memoria sobre el arte popular*. México: IDEAZ/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- Burciaga, J. (2009f). *Valparaíso. Memoria sobre el arte popular*. México: IDEAZ/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- Burciaga, J. (2009g). *Villa de Cos. Memoria sobre el arte popular*. México: IDEAZ/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- Burciaga, J. (2009h). *Villa García. Memoria sobre el arte popular*. México: IDEAZ/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- Burciaga, J. (2010a). *Región Pánuco Vetagrande. Memoria sobre el arte popular*. México: IDEAZ/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

- Burciaga, J. (2010b). *Tabasco. Memoria sobre el arte popular*. México: IDEAZ/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- Burciaga, J. (2012). *La diáspora de las formas*. México: IDEAZ/ CONACULTA.
- Canizales, M. (2010). *Alfarería y cerámica en Zacatecas*. Zacatecas: IDEAZ/ CONACULTA.
- Cantón, V. (2013a). La educación patrimonial: educar con y para el patrimonio. Primera parte. *Correo del Maestro*, Núm. 206, pp. 42-51.
- Cantón, V. (2013b). La educación patrimonial: educar con y para el patrimonio. Segunda parte. *Correo del Maestro*, Núm. 207, pp. 45-53.
- Cantón, V. (2013c). La educación patrimonial: educar con y para el patrimonio. Tercera parte. *Correo del Maestro*, Núm. 208, pp. 34-45.
- Cantón, V. (2013d). Desarrollo de la educación patrimonial en México. Una propuesta de periodización. *Correo del Maestro*, Núm. 209, pp. 30-46. Recuperado el 7 de marzo de 2022 de: <https://es.slideshare.net/Vale58/educacion-patrimonial-209-canton-propuesta-de-periodizacion>.
- Castillo, I. (2019). El patrimonio cultural y la construcción de ciudadanía en el siglo XXI: alternativas y retos de la educación contemporánea. En Gutiérrez, N., Magallanes, M. & Rodríguez, J. (Coords.). *Educación, docencia y prácticas escolares: realidad y desafíos en México*, (pp. 147-164). Zacatecas: Taberna Libraria Editores.
- Castro, M. & Martínez, L. (2017). *Estrategias de Educación Patrimonial para fortalecer la identidad territorial en los jóvenes a través de expresiones artísticas*. (Tesis de Licenciatura). Medellín, Colombia: Universidad Pontificia Bolivariana. Recuperado el 20 de agosto de 2021, de: <https://repository.upb.edu.co/bitstream/handle/20.500.11912/3675/ESTRATEGIAS%20DE%20EDUCACION%20PATRIMONIAL.pdf?sequence=1>.
- Chávez, Y. (2018). *Propuesta de capacitación docente como alternativa de rescate, difusión y puesta en valor de las técnicas artesanales tradicionales en el sistema educativo. Estudio de caso: técnica tradicional textil Ikat en el cantón Gualaceo, Provincia de Azuay – Ecuador*. (Tesis de Maestría). Ecuador: Universidad de la Laguna. Recuperado el 20 de agosto de 2021, de: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/23679>.
- Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad y Gobierno del Estado de Zacatecas. (2020). *La biodiversidad en Zacatecas. Estudio de Estado*. México: CONABIO. Recuperado el 6 de septiembre del 2023 de:

https://www.biodiversidad.gob.mx/media/1/region/eeb/files/ZACATECAS_resumen.pdf.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). (2008). *Chile artesanal. Patrimonio hecho a mano. Estudio de caracterización y registro de artesanías con valor cultural y patrimonial*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Correa, L., Gonzáles, R. & García, B. (2015). Análisis de la influencia familiar en los talleres artesanales de México. *Revista Internacional Administración y Finanzas*, Vol. 8, Núm. 3, pp. 93-102. Recuperado el 19 de febrero de 2023, de: <http://www.theibfr2.com/RePEc/ibf/riafin/riaf-v8n3-2015/RIAF-V8N3-2015-7.pdf>.

Correa, O., Propin, E. & Navarro, J. (2018). Acontecimientos socioeconómicos ligados con la actividad artesanal en México: una propuesta de periodización histórico – geográfica. *Papeles de Geografía*, Vol. 64, pp. 43 – 62. DOI: <https://doi.org/10.6018/geografia/2018/324581>.

Cuenca, J., Martín, M., Ibáñez, A. & Fontal, O. (2014). La educación patrimonial en las instituciones patrimoniales españolas. Situación actual y perspectivas de futuro. *CLIO. History and History teaching*, Núm. 40. Recuperado el 10 de agosto de 2021 de <http://clio.rediris.es/n40/articulos/mono/MonCuencaetal2014.pdf>.

Diario Oficial de la Federación (DOF) (2012). Ley Federal para el Fomento de la Microindustria y la Actividad Artesanal. Presidencia de la República. México.

Diccionario de la Real Academia Española (RAE). (2023). *Transmitir*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/transmitir>, Fecha de consulta: el 04 de agosto del 2023.

Dietz, G. (1994). Entre industrialización forzada y autogestión comunal: balance de medio siglo de fomento a la alfarería en Michoacán. *Relaciones* 57, Vol. XV, pp. 145-227. Recuperado el 21 de septiembre del 2022 de: <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/057/GuntherDietz.pdf>.

Dirección General de Política de la Pequeña y Mediana Empresa (DGPYME). (2009). El sector artesano español en las fuentes estadísticas y documentales. Ministerio de Industria, Turismo y Comercio. España. Recuperado el 21 de agosto del 2022 de: <http://www.ipyme.org/Publicaciones/SECTORARTESANO.pdf>.

Espejel, C. (2014). *¿Arte popular o artesanías?* México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 21 de agosto del 2022 de: <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf/artes-11-carlos-espejel.pdf>.

- Etienne-Nugue, Jocelyn. (2009) *Háblame de la... artesanía*. París: UNESCO. Recuperado el 20 de agosto del 2022 de: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000181443?C=S;O=A>.
- Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART). (2009). *Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad*. México: SEDESOL.
- Fontal, O. (2016). Educación patrimonial: retrospectiva y prospectivas para la próxima década. *Estudios Pedagógicos*, Vol. 42, Núm. 2, pp. 415- 436. Recuperado el 28 de febrero del 2021 de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173548405024>.
- Fontal, O. & Ibáñez, A. (2015). Estrategias e instrumentos para la educación patrimonial en España. *Educatio Siglo XXI*, Vol. 33, Núm. 1, pp. 15-32. Recuperado el 8 de febrero de 2022, de: <https://revistas.um.es/educatio/article/view/222481/174731>.
- Fontal, O. & Ibáñez, A. (2017). La investigación en Educación Patrimonial. Evolución y estado actual a través del análisis de indicadores de alto impacto. *Revista de Educación*, Núm. 375, pp. 184-214. Recuperado el 15 de febrero de 2022, de: <file:///C:/Users/Korne/Desktop/MAESTRIA/CAP%C3%8DTULO%20I/EDUCA CI%C3%93N%20PATRIMONIAL/La%20investigaci%C3%B3n%20en%20Educaci%C3%B3n%20Patrimonial.%20Evoluci%C3%B3n%20y%20estado%20actual%20a%20trav%C3%A9s%20del%20an%C3%A1lisis%20de%20indicadores%20de%20alto%20impacto.pdf>.
- Freitag, V. (2012). Los espacios de creación artesanal: el caso de los talleres de alfareros tonaltecas en México. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Núm. 19, pp. 161 – 174. Recuperado el 18 de febrero de 2023, de: www.rchav.cl/img19/imprimir/freitag_imp.pdf.
- Freitag, V. (2015). El oficio artesanal en familias de artesanos de Tonalá, Jalisco. Memorias prácticas y saberes. En: Pérez, S. (Ed.), *Artesanías y saberes tradicionales*, Vol. I, (pp. 213-240). México: El Colegio de Michoacán. Recuperado el 18 de agosto de 2023, de: https://www.academia.edu/40101770/2015_El_oficio_artesanal_en_familias_de_artesanos_de_Tonal%C3%A1_Jalisco_Mem%C3%B3rias_pr%C3%A1cticas_y_saberes.
- Freitag, V. & Del Carpio, P. (2016). Memorias del oficio artesanal: un estudio con alfareros tonaltecas. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Vol. 37, Núm. 148b, pp. 243-274. Recuperado el 18 de febrero de 2023, de: http://www.revistareلاقات.com/index.php/relaciones/article/view/REHS148B_09/332.

- García, J. (2012). *Transmisión del conocimiento y transformación cerámica. El caso de Capula, Michoacán, en el periodo de 1930-2012*. (Tesis de Maestría). Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- García, M. (2008). *Petates peces y patos*. Pervivencia cultural y comercio entre México y Toluca. México: El Colegio de Michoacán / CIESAS.
- García, M. (2023). *Saberes patrimoniales que no se ven. El caso de la producción de dulces de amaranto en el sur de la Ciudad de México* (En prensa).
- García, M. P. (2011). *El patrimonio cultural: conceptos básicos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. Recuperado el 8 de febrero de 2022, de: <https://www.oaxaca.gob.mx/inpac/wp-content/uploads/sites/17/2019/08/Referencia-bibliogr%C3%A1fica-sobre-conceptos-b%C3%A1sicos-de-Conservaci%C3%B3n-del-Patrimonio.pdf>.
- García, Z. (2021). Educación Patrimonial en América Latina: Una aproximación a la producción investigativa (2005-2020). En León, M. & Moncayo, J. (Coords.), *Imágenes de un mismo mundo. La educación patrimonial en Iberoamérica*, (pp. 95-109). México: H. Ayuntamiento de Puebla / Gerencia del Centro Histórico y Patrimonio Cultural / UNESCO/ Ciudades Mexicanas Patrimonio Mundial / OVPM-OWHC-OCPM. Recuperado el 6 de marzo de 2022, de: https://www.academia.edu/49445800/Im%C3%A1genes_de_un_mismo_mundo_La_educaci%C3%B3n_patrimonial_en_Iberoam%C3%A9rica.
- Gonzalbo, P. (2010). El virreinato y el nuevo orden. En Tanck, D. (Coord.), *La educación en México*, (pp. 36-39). México: El Colegio de México. Recuperado el 18 de febrero de 2023, de: <https://adolfosanpe.files.wordpress.com/2013/03/la-educacion-emn-mexico.pdf>.
- González, N. (2019). La educación patrimonial, una cuestión de futuro. Reflexiones sobre el valor del patrimonio para seguir avanzando hacia una ciudadanía crítica. *El futuro del pasado*, Núm. 10, pp.123-144. Recuperado el 6 de febrero de 2022, de: <https://revistas.usal.es/index.php/1989-9289/article/view/24955/23659>.
- Guevara, E. (2020). La cestería en Jiménez del Teúl como cultura, educación y comunicación. En Capetillo, C. & Rodríguez, L. (Coords.). *Comunicación, cultura y sujetos en investigaciones en educación. En busca del sentido*, (pp. 171-208). México: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Hernández, R. (2014). *La relación de los compromisos internacionales de la protección de las artesanías y el Desarrollo Humano de los pueblos indígenas de México a partir de 2006*. (Tesis de Licenciatura). Nuevo León: Universidad de Monterrey.

- Herrejón, C. (2010). *Tradición. Esbozo de algunos conceptos*. Xalapa: AL FIN LIEBRE EDICIONES DIGITALES. Recuperado en 14 de agosto del 2023, de: [file:///E:/Descargas/tradicion-esbozo-de-algunos-conceptos%20\(2\).pdf](file:///E:/Descargas/tradicion-esbozo-de-algunos-conceptos%20(2).pdf).
- Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI). (2017). Anuario estadístico y geográfico de Zacatecas 2017. Recuperado el 3
- Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI). (2023). Información por entidad. Zacatecas. Recuperado de: <https://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/zac/default.aspx?tema=me&e=32> Fecha de consulta 3 de septiembre del 2023.
- Kubler, G. (1979). Las artes, nobles y llanas. En: *La dicotomía entre arte culto y arte popular (Coloquio internacional de zacatecas)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lull, J. (2005). Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 17, pp. 175-204. Recuperado el 5 de marzo del 2022, de <file:///E:/Descargas/6656-Texto%20del%20art%C3%ADculo-6740-1-10-20110531.PDF>.
- López, A. (1985). *La educación en los antiguos nahuas 1*. México: Secretaría de Educación Pública
- Luft, R. (2013). Ley de protección al desarrollo de la actividad artesanal. En Sales, F. (Comp.). *Las artesanías en México. Situación actual y retos*, (pp. 89-92). México: Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública. Recuperado el 12 de septiembre de 2021 de: <http://www5.diputados.gob.mx/index.php/camara/Centros-de-Estudio/CESOP/Estudios-e-Investigaciones/Libros/Las-artesantias-en-Mexico.-Situacion-actual-y-retos>.
- Macías, J., Ardelean, C., Jiménez, S., Solís, B. & Gómez, A. (2021). Cerámica prehispánica asociada a cazadores-recolectores del semidesierto de Zacatecas, México. *Trace*, Núm. 79, pp. 119-150. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-62862021000100006.
- Madrazo, M. (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. *Contribuciones desde Coatepec*, S/v, Núm. 9, pp. 115-132. Recuperado el 26 de septiembre de 2023, de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28150907>.
- Maíces del Nansa. (2014, enero, 26). *Educación, castigos y dieta alimenticia de los niños y niñas de los antiguos mexicanos*. Recuperado de: <http://maicesdelnansa.blogspot.com/2014/01/educacion-castigos-y-dieta-alimenticia.html>. Fecha de consulta: 02 de septiembre de 2023.

- Mancera, F. (2013). Educación patrimonial en comunidades rurales del Estado de Chihuahua, México. *Monográfico*, Núm. 9, pp. 57-71. Recuperado el 25 de agosto de 2021, de https://www.academia.edu/8652442/Educaci%C3%B3n_patrimonial_en_comunidades_rurales_del_Estado_de_Chihuahua_M%C3%A9xico.
- Marín, S. (2012). El patrimonio se crea y se transforma. Una investigación sobre como “accesibilizar” nuestro A9s patrimonio a través de la educación. En Fontal O., Ballesteros P. y Domingo M. (Coords.), *Actas del I Congreso Internacional de Educación Patrimonial. Mirando a Europa: estado de la cuestión y perspectivas de futuro*, (pp. 396-401). Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España. Recuperado el 8 de febrero de 2022, de: https://www.academia.edu/38060131/El_Patrimonio_se_crea_y_se_transforma_Una_investigaci%C3%B3n_sobre_c%C3%B3mo_accesibilizar_nuestro_patrimonio_a_trav%C3%de_la_educaci%C3%B3n.
- Martínez, B. (2017). La cerámica tradicional: Estudio de las técnicas decorativas en Granada para una adecuada Educación Patrimonial.
- Martínez, P. (1971). *Desarrollo artesanal en México: un enfoque orientado a la exportación*. Ponencia presentada en el I Congreso Nacional de Desarrollo Regional y Comercio Exterior. Ciudad de México, México. Recuperado el 5 de octubre del 2022 de: <http://revistas.bancomext.gob.mx/rce/magazines/619/3/RCE4.pdf>.
- Meza, M. & Flores, I. (2013). *Formación para el trabajo y su articulación con la comunidad en el paradigma de producción artesanal. Una perspectiva psicológica*. Ponencia presentada en el XII Congreso Nacional de Investigación Educativa (COMIE), Guanajuato, México. Recuperado el 25 de agosto de 2021, de: <http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v12/doc/1824.pdf>.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, (2015). Plan Nacional de Educación y Patrimonio. España. España. Recuperado el 15 de junio de 2023, de: www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:a91981e8-8763-446b-be14-fe0080777d12/12-maquetado-educacion-patrimonio.pdf.
- Moctezuma, P. (2010). El oficio alfarero de Tlayacapan, Morelos: un legado familiar de saberes técnicos y organizativos. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Vol. 31, Núm. 121, pp. 227-253. Recuperado el 10 de septiembre de 2023, de: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292010000100008.
- Moctezuma, P. (2012). Familia patriarcal y trabajo artesano: una forma organizativa laboral sustentada en el parentesco. *La Ventana*, Vol. 4, Núm. 36, pp. 134

- 177. Recuperado el 23 de septiembre del 2023, de:
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1405-94362012000200006&lng=es&nrm=i.
- Moreno, N., Sánchez, A., Pérez, A. & Alfonso, J. (2020). Tradición oral y transmisión de saberes ancestrales desde las infancias. *Panorama*, Vol.14, Núm. 1, s/p. Recuperado el 22 de junio de 2024 , de:
<https://revistas.poligran.edu.co/index.php/panorama/article/view/1489/1326>
- Mosquera, A. (1993). “Una reflexión sobre el concepto de artesanía”. *Anuario*. Instituto Chiapaneco de Cultura. Pp. 203 – 237. Recuperado el 20 de agosto del 2022 de:
<https://repositorio.cesmeca.mx/bitstream/handle/11595/428/Anuario%201993%2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Muriel, D. (2016). El modelo patrimonial: el patrimonio cultural como emergencia tardomoderna. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, Vol. 14, Núm. 1, pp. 181-192. Recuperado el 2 de septiembre del 2021 de:
<https://www.redalyc.org/journal/881/88143642013/html/>.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (s/f). *Directrices para la creación de sistemas nacionales de “Tesoros Humanos Vivos”*. París: UNESCO. Recuperado el 11 de septiembre del 2021 de: <https://ich.unesco.org/doc/src/00031-ES.pdf>.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. París: UNESCO.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (1989). *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*. París: UNESCO.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (1997). *Simposio internacional sobre “La artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera”*. Recuperado el 2 de septiembre del 2022 de:
<http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/creative-industries/crafts-and-design/>.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París: UNESCO. Recuperado el 21 de septiembre del 2022 de:
<https://ich.unesco.org/doc/src/01852-ES.pdf>.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2006). *Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e*

- Inmaterial. Proclamaciones 2001, 2003 y 2005*. París: UNESCO. Recuperado el 11 de septiembre del 2021 de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147344_spa.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2011). *Preguntas y respuestas sobre... el patrimonio cultural*. París: UNESCO. Recuperado el 12 de septiembre del 2021 de: <https://ich.unesco.org/doc/src/01855-ES.pdf>.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2019). *Patrimonio vivo y educación. Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Recuperado el 12 de septiembre del 2021 de: <https://ich.unesco.org/doc/src/46212-ES.pdf>.
- Osorio, G., Vidanovic, G. & Finol, M. (2021). Elementos del proceso de enseñanza – aprendizaje y su interacción en el ámbito educativo. *Revista Qualitask*. Vol. 23, pp. 1-11. DOI: <https://doi.org/10.55867/qual23.01>.
- Parreiras, M., Grunberg, E. & Queiroz, A. (1999). *Guia Básico de Educação Patrimonial*. Brasília: Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN) / Museu Imperial. Recuperado el 15 de abril de 2023 de: http://portal.iphan.gov.br/uploads/temp/guia_educacao_patrimonial.pdf.pdf.
- Pérez, V. (2020). Estudio etnoarqueológico de la alfarería en Santo Domingo Tonaltepec, Oaxaca. *Cuadernos del Sur*. (Enero – Junio), pp. 6 – 28. Recuperado el 17 de septiembre del 2023, de: https://cuadernosdelsur.com/wp-content/uploads/2020/12/Articulo-1_CS_48.pdf.
- Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas. (1999). *Ley que crea el Instituto de Desarrollo Artesanal del estado de Zacatecas*. Gobierno del Estado de Zacatecas. Zacatecas, México.
- Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas. (2014). *Ley de protección y conservación del patrimonio cultural del estado de Zacatecas* (Última reforma el 29 de agosto de 2018). Gobierno del Estado de Zacatecas. Zacatecas, México. Recuperado de: <https://www.congresozaq.gob.mx/f/elemento&cual=26>.
- Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas. (2020). *Ley de desarrollo, protección y difusión de las actividades artesanales del estado de Zacatecas y sus municipios*. Gobierno del Estado de Zacatecas. Zacatecas, México. Recuperado de: <https://www.congresozaq.gob.mx/63/ley&cual=332&tipo=pdf>.
- Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas. (2021). *Ley de cultura del estado de Zacatecas y sus municipios*. Gobierno del Estado de Zacatecas.

- Zacatecas, México. Recuperado de:
<https://www.congreso Zacatecas.gob.mx/64/ley&cual=77&tipo=pdf>.
- Portal, A. & Ramírez, X. (1995). *Pensamiento antropológico en México: un recorrido histórico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Iztapalapa.
- Ramírez, A. (2021) Vuelcos de la tradición. Orientaciones de la producción alfarera en Capula Michoacán (México). *Gazeta de Antropología*, Vol.37, Núm. 2. DOI: 10.30827/Digibug.72183.
- Rivas, D. (2018). La artesanía: patrimonio e identidad cultural. *Kóot*, Vol. 9, pp. 80 – 96. Recuperado el 20 de agosto del 2022 de:
<https://biblioteca2.utec.edu.sv/koot/index.php/koot/issue/view/12>.
- Saldaña, E. (2013). Alfarería y cerámica en Zacatecas: una perspectiva de identidad. *Cien Puertas*, Vol. 1, Núm. 1, pp. 48-80.
- Sales, F. (2013). *Las artesanías en México. Situación actual y retos*. México: Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública. Recuperado el 31 de agosto de 2022 de: <http://www5.diputados.gob.mx/index.php/camara/Centros-de-Estudio/CESOP/Estudios-e-Investigaciones/Libros/Las-artesantias-en-Mexico.-Situacion-actual-y-retos>.
- Secretaría de Cultura y Turismo (2022). *Alfarería y cerámica*. Recuperado de:
<https://experiencia.edomex.gob.mx/tipo-de-artesantias/alfareria-y-ceramica#:~:text=De%20este%20modo%2C%20el%20t%C3%A9rmino,de%20media%20y%20alta%20temperatura>. Fecha de consulta 29 de junio del 2024
- Secretaría de Economía. (2017). Mapa Zacatecas Artesanal. *Zacatecas Artesanal*. No. 2, pp. 10-11.
- Solar, L. & Padilla, A. (2013). Cerámicas diagnósticas del Sur de Zacatecas durante el periodo de apogeo general, con énfasis en el Valle de Tlaltenango y Cañón de Juchipila. En Pomédio, Pereira & Fernández – Villanueva (Coords.). *Tradiciones Cerámicas Del Epiclásico En El Bajío y Regiones Aledañas. Cronología e Interacción*, (pp. 189- 202). París: BAR International Series. Recuperado el 6 de septiembre del 2023 de:
https://www.academia.edu/37349793/Cer%C3%A1micas_diagn%C3%B3stic as del sur de Zacatecas durante el periodo de apogeo regional pdf.
- Teixeira, S. (2006). Educación patrimonial: alfabetización cultural para la ciudadanía. *Estudios pedagógicos*, Vol. 32, Núm. 2, pp. 133-145. Recuperado el 31 de agosto de 2022 de
<https://www.redalyc.org/pdf/1735/173514131007.pdf>.

- Trombold, Ch. (2014). Cerámicas epiclásicas de la porción central del Valle de Malpaso (La Quemada, Zacatecas, México): una guía visual hacia una taxonomía estandarizada. Washington: University in St. Louis. Recuperado el 7 de septiembre del 2023 de: <file:///E:/Descargas/THE EPICLASSIC MIDDLE MALPASO VALLEY CER.pdf>.
- Uribe, J. (2018). *Estudio etnoarqueológico entre los alfareros de Zinapécuaro, Michoacán y su encuentro con la técnica al negativo en la creación cerámica*. (Tesis de Maestría). San Luís Potosí: El Colegio de San Luis. A. C.
- Valladares, L. & Olivé L. (2015). ¿Qué son los conocimientos tradicionales? apuntes epistemológicos para la interculturalidad. En: *Cultura representaciones sociales*. Vol.10 Núm.19 Ciudad de México. Recuperado en 14 de julio de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102015000200003&lng=es&tlnq=es.
- Vázquez, E. del C. (2005). *Materiales cerámicos. Propiedades, aplicaciones y elaboración*. México: Centro de Investigaciones de Diseño Industrial. Recuperado el 3 de septiembre del 2023 de: http://cidi-unam.com.mx/cidi_nw/archivos_externos/Publicaciones/materiales%20CERA MICAc.pdf.
- Vega, D. (2012). El aprendizaje de la artesanía y su reproducción social en Colombia. *Educción y Territorio*, Vol. 2, Núm. 1, pp. 89-112. Recuperado el 01 de septiembre del 2021 de https://www.academia.edu/3049317/El_aprendizaje_de_la_Artesan%C3%ADa_y_su_reproducci%C3%B3n_social_de_Colombia.
- Villaseñor, I. & Zolla, E. (2012). Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura. *Cultura y representaciones sociales*, Vol. 6, Núm. 12, pp. 75- 101.
- Zurita, M. (2018). *El aprendizaje por imitación y la identificación de roles en los niños y niñas de la unidad educativa Madre Gertrudis del Cantón Cevallos provincia del Tungurahua*. (Tesis de licenciatura). Ecuador: Universidad Técnica de Ambato. Recuperado el 22 de febrero del 2023 de <https://repositorio.uta.edu.ec/jspui/handle/123456789/28650>.

Entrevistas personales

J. Felipe Núñez. (2022, abril 13). Entrevista a alfarero. Entrevistadora: Mónica Velásquez Roque. Formato en persona. Jerez, Zacatecas.

María del Refugio Núñez (2022, abril 13). Entrevista a alfarera. Entrevistadora: Mónica Velásquez Roque. Formato en persona. Jerez, Zacatecas

Francisco L. (2022, abril 23). Entrevista a alfarero. Entrevistadora: Mónica Velásquez Roque. Formato en persona. Pinos, Zacatecas.

Valentín L. (2022, abril 23). Entrevista a alfarero. Entrevistadora: Mónica Velásquez Roque. Formato en persona. Pinos, Zacatecas.

Wendy Jocelyn L. (2022, abril 23). Entrevista a alfarero. Entrevistadora: Mónica Velásquez Roque. Formato en persona. Pinos, Zacatecas.

María Valdivia. (2022, diciembre 19). Entrevista a alfarero. Entrevistadora: Mónica Velásquez Roque. Formato en persona. Jalpa, Zacatecas.

Ma. Eloisa Roque. (2022, enero 10). Entrevista a alfarero. Entrevistadora: Mónica Velásquez Roque. Formato en persona. Zacatecas, Zacatecas.

Laura A. Velásquez. (2022, enero 10). Entrevista a alfarero. Entrevistadora: Mónica Velásquez Roque. Formato en persona. Zacatecas, Zacatecas.

María Virginia Velásquez. (2022, enero 10). Entrevista a alfarero. Entrevistadora: Mónica Velásquez Roque. Formato en persona. Zacatecas, Zacatecas.

José de Guadalupe, R. (2023, febrero 25). Entrevista a alfarero. Entrevistadora: Mónica Velásquez Roque. Formato en persona. Tabasco, Zacatecas.

Moisés, R. (2023, febrero 25). Entrevista a alfarero. Entrevistadora: Mónica Velásquez Roque. Formato en persona. Tabasco, Zacatecas.

María Refugio, R. (2023, febrero 25). Entrevista a alfarero. Entrevistadora: Mónica Velásquez Roque. Formato en persona. Tabasco, Zacatecas.

ANEXOS

Anexo A. Alfareros y alfareras participantes en la investigación.

LUGAR	TABASCO (TALLER RUÍZ)		
NOMBRE	María Refugio Rodríguez Ávila	Moisés Ruíz de la Cruz	José de Guadalupe Ruíz
EDAD	72 años	70 años	48 años
GENERACIÓN	3ra generación	3ra generación	4ta generación
ESCOLARIDAD	Primaria trunca	Primaria trunca	Secundaria

LUGAR	PINOS (TALLER LARA)		
NOMBRE	Francisco Lara Limones	Valentín Lara	Wendy Jocelyn Lara
EDAD	66 años		10 años
GENERACIÓN	3ra generación	4ta generación	5ta generación
ESCOLARIDAD	Primaria trunca		Primaria

LUGAR	JALPA (TALLER ROQUE)			
NOMBRE	María Valdivia	Ma. Eloisa Roque	Laura A. Velásquez	María V. Velásquez
EDAD	90 años	61 años	35 años	28 años
GENERACIÓN	2da generación	3ra generación	4ta generación	4ta generación
ESCOLARIDAD	Primaria trunca	Comercio	Maestría	Licenciatura

LUGAR	JEREZ (TALLER NÚÑEZ)	
NOMBRE	J. Felipe Núñez Castillo	María del Refugio Núñez Ramírez
EDAD	75 años	41 años
GENERACIÓN	1ra generación	2da generación
ESCOLARIDAD	Primaria trunca	Secundaria

Anexo B. Cuadro comparativo de los criterios de análisis de la información etnográfica aportada por cada persona entrevistada.

CRITERIO	TALLER (LUGAR)		
NOMBRE	Informante 1	Informante 2	Informante 3
EDAD			
GENERACIÓN			
ESCOLARIDAD			
DISTRIBUCIÓN DEL TRABAJO (GÉNERO / EDAD)			
MEMORIA (RECUERDOS)			
APRENDIZAJE (INICIACIÓN)			
EXPERIENCIA (PROCESOS)			
TRANSMISIÓN ORAL			
IMITACIÓN			
DONDE APRENDIERON: TALLER O ESCUELA.			
QUE APRENDIERON PRIMERO DEL PROCESO			
MATERIALES, HERRAMIENTAS Y TÉCNICAS			"
ABANDONO DEL OFICIO			

Fuente: Elaboración propia.