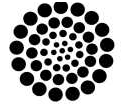




CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SUPERIORES
EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL



CENTROS PÚBLICOS
CONACYT

ARTE Y APRENDIZAJE

TESIS QUE PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA EN
ANTROPOLOGIA SOCIAL PRESENTA

Martha Patricia Tovar Álvarez

Director de tesis
Dr. Sergio Navarrete Pellicer
Jurado
Dra. Victoria Novelo
Dr. Gunther Dietz
Dr. Mauricio Andión

MÉXICO, D.F. JULIO 09

POR ENCIMA DEL AGUA EL VIENTO...

*Un humanismo bien ordenado no comienza por sí mismo, sino que
coloca al mundo delante de la vida, la vida delante del hombre, el
respeto por los demás delante del amor propio.*
Claude Lévi-Strauss

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I	
La Antropología del arte como un campo interdisciplinario.	7
La relación arte-aprendizaje	28
Capítulo II	
El proceso de creación de piezas de palma en el taller de San Miguel Tequixtepec.	34
Capítulo III	
Las tejedoras de palma: narrativas de aprendizaje.	57
Capítulo IV	
Análisis del desarrollo de piezas.	89
Capítulo V	
La comercialización y el valor de la obra. Seguimiento de un dilema vigente.	131
Capítulo VI	
Etnografía dialógica y Etnografía artística: perspectivas metodológicas.	156
Bibliografía	167

INTRODUCCION

Cuando decidí mudarme a la ciudad de Oaxaca, quería vincular el trabajo de campo a la exploración de mi propia historia. Es decir, yo buscaba experimentarme a mí misma a través de un proceso de investigación, cuyo tema ha sido una de mis interrogantes constantes: la relación entre crear y aprender.

Fue la intuición, la que me condujo hasta la mixteca, hasta ese pueblo de nostálgicos horizontes. Y fue el azar, la búsqueda o el destino, el que nos puso, a las mujeres tejedoras de palma de San Miguel Tequixtepec y a mí, en la oportunidad de crear una nueva relación.

Vivir en Oaxaca y trabajar en la mixteca, me dio también la posibilidad de reinventar mi cotidianidad, y poder buscar de manera formal o autodidacta, nuevos textos, nuevas preguntas que me permitieran desarrollar una etnografía de los procesos de aprendizaje, identitarios y de creación, en el grupo de tejedoras de palma, y poder acercarme a su energía creativa, reconociendo a través de sus obras, la transformación de su mirada, su identidad en movimiento y la emergencia de su conciencia creativa y de grupo. Para lograrlo, fue necesario un extenso trabajo de campo que se enriqueció con la lectura y el estudio de la psicología gestalt, para construir el proceso de relación desde una visión humanista.

Considero que el perfil del antropólogo necesita ampliarse y transformarse de modo coherente con su práctica, de la capacidad para aprender y cambiar pueden surgir nuevas formas de comprensión de la realidad y de revelación del conocimiento. El proceso etnográfico es también un proceso de aprendizaje en el cual se desarrollan habilidades y se trabaja con diversas inteligencias.

En la observación participante, el movimiento pendular del etnógrafo, permite el desarrollo de una sensibilidad que hace posible establecer un contacto con las emociones, las ideas, las creencias y las intenciones de los “otros”. Al mismo tiempo, la necesidad de análisis y reflexión, hace que el etnógrafo durante todo el proceso de investigación, sea capaz de interrogarse y de situarse a sí mismo, es decir de desarrollar su inteligencia intrapersonal. La combinación de todas estas habilidades se revela particularmente en el diario de campo, que continúa siendo un soporte en el que se condensa el proceso vivido, la experiencia de investigación.

En este caso, el texto que presento a continuación, fue organizado a partir del diario de campo en sus dos versiones: como texto escrito y como documento visual (fotográfico). Cada nota fundamental del diario, cada momento significativo, fueron documentados y posteriormente rodeados por la reflexión y el análisis. En el siguiente nivel de escritura, busqué encontrar un ritmo, crear pausas, y ampliar la complejidad de la etnografía e introduje pasajes de análisis, en donde la imagen se convirtió en el vehículo y la expresión de la densidad teórica.

De tal manera, el desarrollo de los seis capítulos, obedece a la intención de implicar al lector en el sentido total de la propuesta etnográfica. La escritura fue configurada a partir del proceso de diálogo, en el que las tejedoras revelan su propia reflexividad que inevitablemente se entrevera con mi mirada, mi memoria y mis pensamientos.

La perspectiva metodológica se basa en la propuesta de Roberto Cardoso de Oliveira, quien hace una distinción entre los paradigmas racionalista, estructural-funcionalista, culturalista; y el paradigma hermenéutico. La ruptura que ocurre a partir de este cuarto paradigma permite el cuestionamiento de la autoridad del etnógrafo, el énfasis en el momento histórico del encuentro etnográfico, la reflexión en torno a los límites de la razón científica y con ello la posibilidad de los cruces disciplinares, y la importancia del texto etnográfico en su proceso de elaboración.

En esta investigación, hay una intención de libertad creativa tanto en el proceso mismo de la etnografía, como en el análisis. Ello desencadena una escritura en la que las voces y las miradas se encuentran, las de ellas y la mía, en un juego por momentos literario, que conduce al análisis y demuestra, refuta y explora diversas hipótesis. Ello significa que el proponer una escritura híbrida para la investigación, no demerita ni renuncia a la razón o a las posibilidades de generación de conocimiento. Las tejedoras y sus obras emergen a lo largo del texto, van perfilándose en toda su complejidad, su identidad se mueve, sus obras se transforman, y el texto se complejiza para contarnos muchas historias en torno a la relación entre crear y aprender. Este es el eje, la brújula que nos conducirá entre los áridos y blanquecinos caminos de San Miguel Tequixtepec, para explorar las

formas de cooperación y de organización implícitas en la creación de tejidos de palma, a fin de avanzar hacia la definición conceptual de la relación arte-aprendizaje como un campo transdisciplinar. Y al mismo tiempo, profundizar en el debate arte-antropología, a partir del proceso etnográfico con la finalidad de contribuir a la formación de una Antropología del Arte.

En el capítulo uno, abordo la relación entre el Arte y la Antropología a partir de una investigación documental que me permite, dar mi punto de vista en torno al desarrollo de la Antropología del arte como un campo interdisciplinario. Con ello defino el marco conceptual y las principales referencias teóricas que enmarcan la investigación en su conjunto y doy elementos al lector para poder comprender claramente la perspectiva etnográfica que desarrollo a lo largo de los siguientes capítulos.

Los capítulos II, III y IV, representan el centro del trabajo de campo y al mismo tiempo, muestran diversas vías para el acercamiento analítico del proceso de creación de piezas de palma. En ellos, el registro fotográfico se torna en parte fundamental del corpus de análisis, y al mismo tiempo en la evidencia expresiva del proceso creativo. Imágenes y textos fueron cuidadosamente seleccionados para revelar los distintos niveles del proceso de investigación. En estos capítulos desarrollo la relación entre el proceso y la obra, entre lo lúdico, emocional y lo objetivado. Al mismo tiempo, planteo hipótesis y trabajo sobre ellas, busco responderlas y demostrar su pertinencia, con ello se van revelando las dificultades y los conflictos que también están presentes como parte del proceso creativo.

En el capítulo V, arribo a la difícil relación entre la dinámica creativa del grupo y el mercado, demuestro a partir de diversas experiencias de comercialización, que el perfeccionamiento de los hallazgos y el surgimiento de innovaciones a partir de un aprendizaje colectivo, hacen posible que las tejedoras logren tener capacidad de respuesta ante las necesidades del mercado.

Como parte de la importancia de la comunicación con los intermediarios y con el público, desarrollé un catálogo electrónico (anexo a esta investigación) en el que es posible leer y sentir, la relación entre naturaleza, obra, cultura y proceso de creación. Con ello, busco mostrar que la investigación antropológica, también puede ser detonadora de la reflexividad del público.

Finalmente, en el último capítulo, a manera de conclusiones, describo la perspectiva metodológica que guía mi vocación etnográfica, con la intención de compartir con los lectores algunas ideas en torno a la etnografía del arte. Por si esto fuera poco osado, me aventuro además a plantear una manera de entender el arte desde la visión antropológica...

El arte como una forma de ser y estar con los otros.

I

LA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE COMO UN CAMPO INTERDISCIPLINARIO.

En el libro *Anthropology, Art and Aesthetics*, Howard Morphy y Fred Meyers¹ afirman que los estudios antropológicos pocas veces reconocen la dimensión del arte como parte fundamental de una sociedad; y las descripciones desarrolladas, generalmente en el último apartado de la etnografía, no se detienen a comprender su complejidad. Es indudable que la relación entre los estudios de Antropología del arte y otros campos es asimétrica. La marginación que ha tenido el arte en la investigación, no ha permitido observar que es un medio central para iniciar cualquier exploración intelectual de otras sociedades.

Por otra parte, el arte suele ser circunscrito al plano de sus funciones, al rol de los objetos artísticos en el mantenimiento de la estructura social; o al significado de los objetos artísticos y sus códigos internos con una perspectiva más estructuralista. En ambos acercamientos, el arte aparece como una entidad secundaria o complementaria a la estructura política o a los aspectos simbólicos de una cultura. La propuesta de Meyers y Morphy es lograr hacer una Antropología del arte en la que la descripción etnográfica de la producción artística se equilibre con un dejarse ir y sumergirse en la experiencia estética. En consecuencia, la clasificación formal

¹ Howard Morphy and Fred Meyers, *Anthropology art and Aesthetics*. Blackwell 1999.

y estilística propia de la Historia del Arte no constituye un fin para la Antropología del arte, sino que el foco del análisis es la función de los objetos artísticos en las propias comunidades que los producen, cómo es su proceso de creación y cómo adquieren sentido dentro de cada particular forma de vida.

Howard Morphy señala que dentro de una tradición (escuela) los artistas también introducen innovaciones. Las investigaciones de Barnes y Lynton² se centran precisamente en las acciones innovadoras de grupos de artistas relacionándolas y comprendiéndolas dentro de un contexto social amplio. Barnes estudia los textiles creados por mujeres en la isla Lamalera en Indonesia, analizando la estructura de su composición y mostrando cómo se introducen patrones y motivos correspondientes a otras tribus y a las tradiciones cristianas y europeas. Ello da cuenta del contacto cultural y de los procesos de imbricación de los sentidos a través de las imágenes, colores y formas entretrejidas.

El mismo Franz Boas, afirmó que la inmensa diversidad cultural daba cuenta de la creatividad humana, y que la producción artística en cada cultura hablaba de aspectos inherentes a la mente del hombre, y propuso que la Antropología debía estudiar las relaciones entre la psique y las formas de cultura. Más adelante, Melville Herskovits, quien fue alumno de Boas, avanzó al proponer una visión holística de la Antropología y al pensar el proceso artístico en relación directa con las formas de vida de una sociedad. A partir de estos precursores, podemos decir

² Este trabajo se encuentra incluido en el libro coordinado por Howard Morphy and Fred Meyers, *Anthropology art and Aesthetics*. Blackwell 1999.

que la Antropología del arte abre la posibilidad de comprender el proceso creativo, la acción de crear, en relación directa con el sistema cognitivo humano. Considero que en la actualidad, es posible replantear la dimensión cognitiva del proceso artístico y construir el campo de la Antropología del Arte como uno interdisciplinario, para lo cual es necesario, crear herramientas etnográficas que surjan del diálogo con los propios actores y también del diálogo con otras disciplinas como la Filosofía, la Psicología, la Semiótica y la Sociología. En este sentido, en el libro de Alfred Gell: *Art and Agency* (1998) el análisis apunta en dirección a la “necesidad de una Antropología del arte”. Gell, afirma que la concepción del arte depende de las formas de mirarlo, y en este sentido la Antropología del Arte nos conduce a la reflexión de que las formas de mirar corresponden a un sistema. Para Gell, la Antropología del Arte focaliza su análisis en el contexto social de producción, circulación y recepción, más que en la evaluación de productos artísticos particulares (esta es la función de los críticos de arte). La circulación y producción de objetos artísticos, está sustentada en otros procesos sociales que a su vez están conectados con procesos políticos, religiosos y económicos. De tal manera que el deseo de ver el arte de otras culturas estéticamente, nos dice más acerca de nuestra propia ideología o sistema ideológico.

La Antropología del arte, no estudia los “principios estéticos” de esta o aquella cultura; sino la movilización de los principios estéticos en el curso de una interacción social. El objetivo, no es aplicar una teoría ya existente a los objetos artísticos, sino generar una teoría del arte que sea antropológica.

Esta teoría no se ocupa de los objetos artísticos en sí, sino de hacer inteligible la manera en que los objetos artísticos emergen como una forma de relación entre personas y cosas; y entre persona y persona. Gell restringe su teoría a lo que se puede entender como “arte visual”, que para él son objetos reales o plásticos. Propone hablar de una operación cognitiva particular que él identifica como la “abducción de la agencia”. Remite a la semiótica de Peirce, en la cual el índice es un signo que permite que el observador pueda hacer una inferencia causal.

La abducción es un tipo de inferencia sintética. Umberto Eco ha afirmado que la abducción es una visión tentativa y azarosa de las reglas de un sistema de significación, el cual permite al signo adecuarse a un significado. Gell introduce el concepto de Abducción como parte de su explicación del funcionamiento de los objetos artísticos, y su equivalencia con las personas o agentes sociales. De manera específica, propone que la categoría de índices es relevante a su teoría debido a que éstos permiten la abducción de la agencia, específicamente de la agencia social. El índice funciona como instrumento de la agencia social. El agente social es el sujeto que permite que las cosas ocurran. Podemos reconocer la agencia post-facto, no podemos decir que alguien funciona como agente social hasta que en efecto actúa como tal.

Gell reconoce dos tipos de agentes sociales: los primarios (definidos en el párrafo anterior) y los secundarios, entre los cuales se pueden encontrar cosas, artefactos y obras de arte. En este caso, los agentes secundarios son corporalizaciones

objetivas del poder o capacidad de hacer que las cosas o eventos ocurran. De lo que Gell propone podemos deducir que las obras artísticas son activas, provocan el movimiento, son ellas mismas un movimiento, o son pasivamente activas detonadoras de la reinvención.

En un sentido semejante, desde el punto de vista antropológico, aunque con menor énfasis en la dimensión semiótica del objeto artístico. Aline Hémond, en su tesis doctoral, aborda la relación entre la identidad, la imagen y el territorio. Estudia particularmente los fenómenos de recomposición de identidad en torno de la imagen y de las dimensiones culturales del espacio figurativo, vinculadas a procesos políticos de defensa del territorio. El caso estudiado es el de los nahuas del balsas, pintores indios-amateros. Hémond analiza la capacidad de los pueblos de pintores para reformular dinámicamente las representaciones de identidad. La autora encuentra, que si bien la lengua náhuatl es una marca de etnicidad, la composición actual de la identidad de los habitantes del balsas se centra alrededor de actividades artesanales y en particular en torno del trabajo de los pintores. Es por ello que la conservación de la lengua náhuatl para los amateros, se justifica por la ventaja que ésta les da como una herramienta cuando se negocia y se viaja.

Hémond, considera que la más profunda identidad de los nahuas está vinculada con su capacidad de relación e innovación. Comparto esta visión y entiendo la innovación como la reelaboración de un fondo cultural compuesto por elementos estructurales cuyos valores y combinaciones pueden variar de acuerdo con las

circunstancias. La pintura en amate muestra y contribuye a esta reorganización e innovación estructural de los Nahuas del alto balsas, frente a las dificultades que pueden llegar a “amenazar” su territorio. Hémond demuestra cómo lo nahua no es estático o un conglomerado autóctono resistente al cambio.

Considero que la relación entre arte e identidad tiene que ver también con la manera como se produce la obra, su organización y lugar en el entramado social. Cabe la pregunta si el arte sigue siendo un fenómeno de élite, si el artista sobrevive gracias al mecenazgo y su capacidad de moverse entre las capas sociales.

Howard Becker en su libro *Art Worlds*, se interesa por el arte justamente, no como un fenómeno de las clases privilegiadas, sino como el resultado de una cooperación conjunta y de un entramado de relaciones en muchos niveles. Su análisis parte del concepto de “mundo del arte”, no como una metáfora sino en su sentido más pragmático, como el equipo de personas que cooperan en distintos niveles y con diversas actividades, para finalmente generar una producción artística. En este sentido el arte no se produce en la soledad de un estudio, aún el compositor de una obra musical o el pintor, necesitan de otros y sobre todo se dirigen a otros, a la vez que tienen la necesidad de inscribir su obra en un entorno social. Desde este punto de vista, el concepto de “mundo del arte” responde a la pregunta ¿cómo la gente produce y consume arte? Para Becker, todas las artes que conocemos al igual que todas las actividades humanas son posibles gracias a la actividad cooperativa de

otros. El arte como actividad humana es una actividad cooperativa. Dos ejemplos muy claros de ello son el arte cinematográfico y la música sinfónica.

La idea de mundo del arte genera la necesidad de comprender los roles de participación, los vínculos cooperativos, las condiciones de producción, las formas de distribución y exhibición. Para el autor todas estas actividades están coordinadas y al mismo tiempo, el mundo del arte está abierto, en contacto e influido por la dinámica social. Es decir, Howard Becker rechaza la idea de que el “mundo del arte” tenga una frontera que lo separe del resto de la sociedad. Metodológicamente, puede surgir cierta dificultad para saber quiénes forman parte del mundo del arte. No obstante, es el trabajo empírico el que aclara los roles de participación en la producción de cierta forma artística.

El trabajo de Becker aporta flexibilidad a nuestra forma de comprensión de lo que es y cómo se produce el arte. Con esta flexibilidad podemos repensar la relación entre formas y procesos artísticos en diversos contextos culturales. La idea de “mundos del arte” elimina los prejuicios etnocéntricos en relación con la producción de objetos artísticos en contextos no occidentales.

Para poder generar una visión más holística de la práctica artística como un proceso intercultural, es necesario que la investigación antropológica se mueva entre los estudios en pequeña escala y una comprensión global del sistema del arte. Por estas razones, el estudio del arte en contexto indígena, por ejemplo, requiere

tanto de la investigación de las categorías de entendimiento propias del grupo, como de los contextos donde se produce y cómo circula o se consume.

El reconocimiento del trabajo llamado “artesanal” necesita ir más allá de la visión emblemática de una nacionalidad, para reconocer su complejidad en términos de lo que el mismo Claude Lévi-Staruss pensó en relación al arte como lenguaje; al decir que el carácter artesanal, que es un común denominador en todas las manifestaciones artísticas, tiene que ver con el hecho “de que en el arte, el artista nunca sea totalmente capaz de dominar los materiales y los procedimientos técnicos que emplea”(1968:94-104) y no como la simple repetición de representaciones de una identidad cultural. Es decir, que la significación de las formas artísticas se encuentra vinculada con las relaciones de poder en el sistema global del arte.

Tal y como lo afirma Victoria Novelo, “Las concepciones sobre la producción de artesanías, especialmente las que se refieren a las producciones de indígenas, son en la mayoría de los casos, parciales, discriminatorias y periféricas” y “ha sido precisamente la cuestión de la valoración social del trabajador y su trabajo lo que está en la base de muchos de los problemas que aquejan a los productores de artesanías”³. Es por ello, que una línea de investigación en el ámbito de la Antropología del arte, puede ser la “educación de los públicos”, en relación a los procesos interculturales que rodean la producción artística. El desarrollo de una

³ Novelo, Victoria. “Ser indígena y artesano en México” p 171

etnografía de los procesos artísticos, abre la posibilidad de comprender la configuración y el sentido de la obra, al igual que la manera como, en el proceso y en la obra, se imbrica la mirada del hacedor, con el contexto social de producción y con “los otros”. **La Antropología del arte y la educación de los públicos van más allá del reconocimiento intelectual del “valor estético de una pieza”; sino que se dirigen a cambiar nuestra comprensión de cómo se produce y cuál es la función del arte en nuestra vida.**

Exploremos ahora las aportaciones desde la Sociología del arte. En la obra de Natalie Heinich⁴, encontramos un análisis de distintas perspectivas en torno a la relación entre lo individual y lo social en la producción artística. La autora señala, en primer término, que los fundadores de la Sociología, dieron un lugar marginal a las cuestiones estéticas. Por ejemplo, Emile Durkheim no abunda en la relación arte-religión y considera al arte apenas un desplazamiento de los símbolos religiosos. Max Weber, hacia 1910, no logró concluir un texto donde relacionaba los distintos estilos musicales con la historia de los procesos de racionalización. George Simmel, en sus escritos sobre Rembradt, Miguel Angel y Rodin; buscó hacer evidente el condicionamiento social del arte marcado por el cristianismo. Simmel, además, es un autor cercano a lo que se denomina como “Historia cultural”. Para Heinich hay una tendencia recurrente: un mayor acercamiento al fenómeno artístico produce un alejamiento del terreno sociológico. En la Historia cultural del arte podemos encontrar los trabajos de John Ruskin y William Morris, quienes se

⁴ Heinich, Natalie. Sociología del Arte FCE 1996.

interesaron por las funciones sociales del arte y las artes aplicadas. Morris estaba interesado en retornar a la forma artesanal de producción como una reacción y una crítica a la industrialización que apenas nacía. A Morris le parecía inconcebible el habitar espacios hacinados y el concepto de “arte” lo vinculó directamente a su rechazo por la voracidad capitalista y la generación desordenada de ciudades al reclamar: “que el ambiente material que nos rodee sea agradable, generoso y bello; sé que es una exigencia ambiciosa, pero si no puede ser satisfecha, si toda comunidad civilizada no puede proporcionar ese ambiente a todos sus miembros, la existencia del hombre habrá sido mera miseria”⁵ Las ideas de Morris, a pesar de tener más de un siglo siguen teniendo cierta vigencia, y fueron retomadas por algunos diseñadores contemporáneos quienes tienen como una de sus metas el embellecimiento de los espacios cotidianos. El énfasis que hizo Morris entre las relaciones estéticas y las relaciones sociales y económicas, son el punto de intersección en el que se funda la propuesta de una Sociología del Arte, en la cual podemos distinguir tres generaciones.

En la primera generación, encontramos los trabajos de Charles Lalo, entre otros autores, quien “planteó las bases de una estética sociológica al distinguir, en la conciencia estética, entre los hechos anestéticos (sujeto de una obra) y los hechos

⁵ William Morris. *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir*. Conferencia publicada en 1887.

estéticos (sus propiedades plásticas). Cuando afirmaba que no admiramos la Venus de Milo porque es bella, sino que es bella porque la admiramos”⁶.

En esta misma generación se ubica la tradición marxista. Marx propuso “entender el trabajo artístico como proceso articulado cuyos elementos tienen relaciones diferenciadas con diversos aspectos de lo social, y que incluso mantienen entre sí relaciones en varios niveles”. Desde el marxismo, “la reacción frente a los efectos de la industrialización, es convertida en una crítica coherente de la mecánica de la deshumanización de lo artístico bajo el capitalismo”⁷ Más adelante, Walter Benjamín⁸ analizaría los efectos de las innovaciones técnicas, particularmente la fotografía, en la percepción del arte, para plantear que la reproducción masiva produce una pérdida del aura artística. Sin embargo, este argumento “conlleva el riesgo de ocultar el hecho de que estas técnicas de reproducción son la condición de existencia de esta aura: porque la fotografía multiplica las imágenes, los originales ganan estatus”⁹.

Por otro lado, el sociólogo Pierre Francastel en el libro publicado en 1956: *Arte y Técnica en los siglos XIX y XX*, “pone el acento en las condiciones materiales y

⁶ *Heinich, Nathalie. Sociología del arte p 19*

⁷ Eder, Rita. *Teoría Social del arte*. UNAM, 1986, p 23.

⁸ Walter Benjamín. *La obra de arte en la era de la reproducción técnica* (1936)

⁹ *Heinich, Nathalie. Sociología del arte p 23*

técnicas de la producción artística. Francastel afirmaba que el arte no es como sostenía la tradición marxista, un reflejo sino una construcción, un poder para ordenar y prefigurar. El artista no traduce, inventa. Estamos en el campo de las realidades imaginarias.

En esta primera generación, de acuerdo con Heinrich, el arte aparece como un determinante que construye, revela y al mismo tiempo es producto de la cultura, las implicaciones de esta generación se prolongaron en el tiempo hasta los años ochenta y hay básicamente tres puntos débiles en esta generación:

- Se centran en las obras generando un cierto fetichismo
- Sustancialismo de lo social o lo social como una realidad en sí
- Tendencia hacia lo causal o los efectos a través de las causas

En la segunda generación, surge un marcado interés por las instituciones, el mecenazgo y los productores. Aquí se ubica la propia Nathalie Heinrich, quien ha estudiado el paso del pintor al artista. A partir de la reconstrucción de las condiciones en que se creó en París, la Academia Real de Pintura y Escultura, analiza los efectos de las reivindicaciones liberales de las artes. En su trabajo, toma en cuenta a las instituciones, el contexto político, las jerarquías, la transformación de los públicos y las normas estéticas. No busca explicar las obras, sino reseñar la construcción de una identidad de artista en sus dimensiones tanto objetivas como

subjetivas. Esta segunda generación produce una expansión de la Historia Social del arte, dejando atrás los trabajos aislados fundados en el objeto mismo.

En la Sociología de cuestionarios como tercera generación, el punto central común es la investigación empírica aplicada al presente y ya no a los documentos del pasado. Surge así una idea de *arte como sociedad* esto quiere decir, un interés por el entorno del arte, sus actores y sus interacciones. Hay un desplazamiento de la mirada hacia los procesos sin negar la importancia social del arte. Desde el punto de vista metodológico, los trabajos de esta generación recurren a las entrevistas, los cuestionarios, las estadísticas y las observaciones etnológicas.

En los últimos años, la Sociología del Arte se ha independizado de la Estética y la Historia del Arte. La tercera generación se inspira en el esquema comunicativo de Roman Jakobson para plantear la tríada: producción-distribución-consumo. Emerge así una línea de investigación llamada Sociología del gusto.

En *La Distinción*, Bourdieu aborda fundamentalmente el tema de la disposición estética y el gusto. Y se pregunta si las disposiciones estéticas, que organizan ciertas disposiciones de percepción de la obra artística, son disposiciones naturales o productos del aprendizaje, de esta interrogante deriva su búsqueda de comprensión del gusto y del fenómeno de la distinción. A partir de citar la definición de Panofsky de la obra de arte como aquello que exige ser percibido, según una intención estética, surge en el texto la duda de si realmente lo que “hace” a la obra

artística es su intención estética, y si realmente es posible determinar en qué momento la forma está por encima de la función. Lo que si afirma Bourdieu, es que esta intención es resultado de normas y convenciones sociales que marcan una frontera incierta, es decir, porosa y frágil, entre los objetos técnicos y los objetos artísticos. De modo similar, el gusto, la aprehensión y apreciación de la obra artística que tiene el espectador, están determinadas por convenciones sociales de una situación histórica. De acuerdo con Bourdieu, el museo artístico, puede ser visto como una objetivación de las normas de disposición estética y las determinaciones sociales del gusto.

Los gustos “son la afirmación práctica de una diferencia inevitable”¹⁰. Por tanto es posible que las preferencias explícitas de unos sean intolerables para otros. Por ejemplo, el horror por el estilo de vida de otros es una de las barreras de clase más claras. Es también por estas diferencias inevitables o expresiones distintivas de una posición de clase específica, que existe un juego de poder en el campo del arte entre artistas y estetas que luchan por el monopolio de la legitimidad artística. Esto se traduce en la imposición de una forma legítima de vivir o estilo de vida del artista. Más adelante en la segunda parte, capítulo tercero del texto. Bourdieu aclara que “Debido al hecho de que unas condiciones de existencia diferentes producen unos hábitos diferentes, es decir, sistemas de esquemas generadores susceptibles de ser

¹⁰ Bourdieu, Pierre. *La Distinción*. 1988, p 53.

aplicados, por simple transferencia, a los dominios más diferentes de la práctica, las prácticas que engendran los distintos hábitos funcionan como estilos de vida”¹¹.

El habitus es una estructura estructurante que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas, al igual que organiza la percepción del mundo social. El autor afirma y subraya que los estilos de vida son productos sistemáticos de los habitus. A partir de ello y con el estudio de tres formas de distribución relacionadas con clase social y tres variables controladas: alimentación, presentación y cultura. Bourdieu plantea una relación entre el capital cultural, el capital económico, los consumos alimenticios y los consumos culturales. Se trata de que los datos empíricos den pautas para la comprensión de las normas de disposición estética que generan gusto, distinción, consumo y que a su vez están vinculadas con el habitus que define estilos de vida. El arte desde esta perspectiva está de alguna manera determinado por las luchas simbólicas. Es decir, a Bourdieu le interesa demostrar empíricamente que los juicios estéticos no son desinteresados.

La hibridación, la distinción y los estilos de vida son objetos de las investigaciones que realiza García Canclini. En el capítulo VII del libro *Culturas Híbridas*, el autor se pregunta ¿cómo analizar las manifestaciones que no caben en lo culto ni en lo popular, que brotan de sus cruces o en sus márgenes? Para responder, parte de un análisis de la realidad urbana entreverada con la memoria histórica y la

¹¹ *Op cit p 170*

comunicación más mediática. Las transformaciones de la ciudad atraviesan el tejido, de tal forma podemos constatar la hibridación cultural en la arquitectura, en los mercados y en las propias calles.

El orden visual se complejiza y las clasificaciones se desvanecen. La distinción entre lo popular y lo culto se hace borrosa al estar triangulada por lo masivo. Hay un juego de entrada y salida, de viaje constante entre lo moderno y lo tradicional. El postmodernismo vinculado con la apertura “no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capitales de la historia del arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales” ¹².

Canclini propone “una mirada ¹³ amplia que permita ver otras transformaciones económicas y políticas, apoyadas en cambios culturales de larga duración, que están dando una estructura distinta a los conflictos. Los cruces entre lo culto y lo popular vuelven obsoleta la representación polar entre ambas modalidades de desarrollo simbólico, relativizan por tanto la oposición política entre hegemónicos y subalternos”.

Canclini afirma que el poder no funcionaría si sólo se ejerciera en forma vertical. Las distintas formas de relación se entretajan en el complejo entramado cultural y cada

¹² Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. 2003, p 307

¹³ *Op cit* p 323

una logra su eficacia por la oblicuidad del poder que se establece en el tejido. Para Canclini, el tema a estudiar es el contacto, las interconexiones y lo que él llama zonas de densa interculturalidad. Finalmente, señala como conclusión que “hoy todas las artes se desarrollan en relación con otras artes”.

En una conferencia presentada en el Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría de las Artes, en Madrid (2004), García Canclini, avanza sobre su propia teoría al plantear que durante el siglo XX ocurre una nueva paradoja; por un lado se erige la idea de deconstrucción de los sujetos y al mismo tiempo, se trabaja en dirección de hacer visibles nuevos sujetos sociales, étnicos, de género, etc. Canclini plantea que la pregunta sobre la subjetividad traída al campo de la estética, nos lleva a pensar si es posible trascender la etapa deconstructiva de los actores sociales, en particular de los creadores, y participar de algún modo en los movimientos sociales y culturales contemporáneos que reinstalan la cuestión del sujeto. “Desde Descartes, sabíamos que las cosas son desconfiables, que no son tal y como aparecen, pero no se dudaba de que la conciencia era como se presentaba a sí misma. A partir de la segunda mitad del siglo XIX comenzamos a perder esta certidumbre. Marx habló de la conciencia como producto social, una representación dependiente de las relaciones materiales de producción y deformada por los intereses de clase. Nietzsche desmitificó mediante su genealogía de la moral, la falsedad de los valores consagrados por la cultura europea, y reveló que bajo su aparente superioridad habitaba la decadencia. La obra entera de Freud estuvo dedicada a desconfiar del saber consciente, perseguir en las expresiones

disfrazadas de los sueños, los chistes, los olvidos y los mitos, aquellas palabras fundamentales que no dejamos que nuestro inconsciente pronuncie: por eso comparó el proyecto psicoanalítico de descentrar al yo con la empresa de Copérnico y Darwin, cuando expulsaron al hombre del centro del universo”¹⁴.

Pero qué pasa con el creador, podemos seguir sosteniendo que existe una autonomía del campo del arte...De acuerdo con esta reflexión y recordando los análisis de Bourdieu; el sujeto de la producción artística ya no es el individuo romántico de la estética clásica, ni el miembro de una clase social definida por el marxismo.”Es un personaje construido en las luchas por la legitimidad cultural, la distinción simbólica y la dominación social”. Con relación a los desplazamientos del sujeto en el campo del arte, García Canclini señala la aparición de nuevos sujetos sociales. Al disminuir la importancia de los autores artistas, aparecen los curadores y los arquitectos, relacionados directamente con la posibilidad de releer la obra artística y ordenarla en un nuevo escenario: el museo. Hay una mayor relevancia de la exhibición de la obra de arte, de ello se deriva la importancia de los financiamientos y la relación renovada entre Instituciones y Fundaciones con la producción artística. Canclini lleva su análisis por el camino de la revelación de las formas de desplazamiento, aunadas a los nuevos sujetos sociales y su ficcionalización, apunta un aspecto fundamental que es la divergencia en la forma

¹⁴ Canclini, *Conferencia Se necesitan Sujetos. Madrid, 2004, p 2.*

de conceptualizar y vivir esta realidad contemporánea de la “condición intercultural y transicional de la subjetividad”, subraya la diferencia entre plantear una especie de oasis con fronteras desdibujadas y la “falta de hogar como una condición elegida”, y los relatos de migrantes pobres y exiliados políticos, para quienes ser sujeto tiene que ver con buscar nuevas formas de pertenecer, tener derechos y enfrentar la violencia (2004:4).

El arte en este mundo interconectado y profundamente desigual a la vez, en la reflexión de Canclini, “necesita dejar atrás la celebración de los poderosos y la complacencia del mercado, para tratar de responder la pregunta, cómo reconstruir lo social para que la necesidad de ser sujetos con los otros, no sea asfixiada por la política ni banalizada por el comercio. Como tantas otras veces, aun en medio del dolor acrecentado del mundo, al pensar en el arte estamos pidiendo mucho: que ser ciudadanos sea una tarea gozosa”¹⁵ .

Como es posible observar, para el desarrollo de la Antropología del Arte existe la necesidad de incorporar la mirada de diversas disciplinas para desentrañar el proceso de producción y apropiación del arte, para lograr encontrar su sentido ético y político en contextos sociales diversos. De tal manera, **la tarea de la Antropología del Arte gira entorno al enigma, ya no de la definición de lo “que es el arte” o “lo que llamamos arte”, sino de la relación entre la fuerza del arte**

¹⁵ *Op cit p 19. Palabras finales de la conferencia.*

para influir y transformar el universo simbólico de los seres humanos y el deseo de saber. Nahum Gabo lo sintetizó de la siguiente manera “Art like life dictates systems to philosophy”¹⁶ Las claves para abordar este enigma han sido el objeto de estudio de diversos investigadores y filósofos prominentes como Ernst Casirer, Susanne Langer, Nelson Goodman y Howard Gardner. Este último, ha señalado que la comprensión de la creación artística se encuentra en la alianza entre los enfoques estructuralistas con la investigación filosófica y psicológica de la actividad simbólica. Desde este punto de vista, y de acuerdo también con Nelson Goodman, un efecto constante de la artes consiste en alterar el modo en que concebimos la experiencia y por lo tanto puede modificar nuestras actitudes. Es decir, que en la relación que establecemos con la obra de arte, el conocimiento nace del deseo y la abundancia de emociones y estímulos sensoriales.

De tal manera que el proceso artístico es líquido. Fluye sin cesar entre la intuición como actividad expresiva, como manera de dar forma al conocimiento sensible para modelar y transformar la materia de lo real, y la percepción del sí mismo. La ciencia antropológica avocada a la investigación del proceso artístico, redescubre al “hombre total”, con toda su capacidad reflexiva y emotiva en una nueva relación lúdica con la realidad.

La alteridad y el concepto de cultura desde la Antropología del Arte se relacionan con el sentido de la existencia y hacen posible que la Antropología se plantee

¹⁶ Art in Theory 1900-2000. Charles Harrison and Paul Wood eds. P384 “ The constructing idea in art”.

preguntas, en relación con la necesidad de sentido y la posibilidad de transformación del mismo. ¿Acaso la investigación antropológica puede ser un acto artístico?

LA RELACIÓN ARTE-APRENDIZAJE.

Hacia 1990, Jean George se plantea, a partir de la observación de cierta decadencia en el ámbito de las pedagogías, la necesidad de que los niños y los adolescentes puedan comprender el mundo cada vez más complejo e inaprensible en el cual viven; y al mismo tiempo es necesario que se les permita “respirar” fuera de los límites de las técnicas didácticas, las tecnocracias y la tiranía del tiempo escolar. El autor recuerda y describe los excursos epistemológicos de Gastón Bachelard y su poética de la ensoñación; en ese libro se postula la infancia como estado permanente que resiste los embates de los límites esclavizantes de las estructuras de poder. Lo deseable, de acuerdo con Jean George, es buscar un desarrollo tanto de la inteligencia racionalizante como de la imaginación poética.

Bachelard proponía una pedagogía que tuviese como fin el que cada ser humano sea capaz de acceder al conocimiento elaborado, y al mismo tiempo encontrar las imágenes elementales únicas capaces de fecundar el discurso de la poesía. El hallazgo de estas imágenes primarias se produce mediante la ensoñación, que Bachelard define como “la lucidez de la mirada”, un abandono de la imaginación que nos lleva a visualizar nuestras propias imágenes internas. A través de la ensoñación es posible la transformación del mundo y la creación de nuevas imágenes. Los surrealistas fueron ávidos lectores de Bachelard y en buena medida

se inspiraron en su fenomenología, para crear sus formas de expresión plástica y literaria como búsqueda de la superación del conflicto de la realidad. Los surrealistas pensaron que en el mundo interior se hallaba la clave de la libertad del ser humano.

A menudo, el docente confunde el saber con la creencia; piensa que el saber más simplificado es el que retiene el niño con mayor facilidad, aunque fuese cierto, retener en la memoria no equivale a saber, al contrario, se trata de una forma disimulada de la creencia. La propuesta pedagógica de Bachelard se centra en la posibilidad de ver la complejidad en una idea simple y encontrar la oscuridad de una idea clara. Se trata, por lo tanto de una enseñanza del descubrimiento o de “hacer soñar a la inteligencia”, es decir, el niño puede ser llevado a arriesgar sus pensamientos a cada instante, así como sus sueños. Se trata en síntesis de una pedagogía de ojos fecundos.

Congruente con lo anterior propongo, para esta investigación en la que el eje de la etnografía es la relación arte-aprendizaje, desde una perspectiva antropológica; partir de una idea de aprendizaje en la práctica colectiva o “comunidades de práctica”, y al mismo tiempo vincular esta dimensión colectiva y el desarrollo del proceso etnográfico mismo, con la pedagogía de ojos fecundos enunciada por Bachelard. Toda esta complejidad de relaciones ocurrirá gradualmente a medida que avanzan los capítulos y diversos niveles de la investigación.

Etienne Wenger, plantea que el aprendizaje es un fenómeno social y no un asunto individual y aislado. Esta sola afirmación sugiere un cambio en el análisis del proceso de aprendizaje, pues la unidad no es más el individuo, sino las comunidades de práctica, que son asociaciones mas o menos informales, en el sentido de no institucionalizadas, que se constituyen para lograr un fin conjunto, que se transforman en el tiempo, que se mueven en el entramado social, al estar asociadas con el significado y la identidad. Desde esta perspectiva, la teoría social del aprendizaje esta íntimamente relacionada con las teorías de la experiencia situada. Las cuales a su vez, dan un peso primordial a la improvisación, la existencia cotidiana, la coordinación y la coreografía de la interacción. El texto de Wenger, esta centrado en la relación entre conceptos clave: comunidad, práctica y aprendizaje. Al asociar la práctica con la comunidad se producen dos cosas.

- a) Una caracterización más manejable del concepto de práctica, sobre todo distinguiéndola de términos menos conmensurables como cultura, actividad o estructura.
- b) Se define un tipo especial de comunidad: una comunidad de práctica.

A su vez, de acuerdo con Wenger, hay tres dimensiones de la relación entre comunidad y práctica:

- 1) Un compromiso mutuo: supone hacer algo conjuntamente, supone una complejidad social y el mantenimiento de la comunidad.

- 2) Una respuesta conjunta, es decir una responsabilidad mutua, ritmos negociados y respuestas locales.
- 3) Un repertorio compartido de relatos, integrado por artefactos, estilos, eventos históricos, instrumentos, discursos, acciones y conceptos.

Todo lo anterior alude a las teorías sociales del aprendizaje. La idea de comunidades de práctica en Wenger, se sitúa en la intersección entre: poder, colectividad, práctica, identidad, significado y experiencia. Las comunidades de práctica, se definen y se comprenden en su dimensión espacial y temporal y puede decirse que son historias compartidas de aprendizaje. Para Wenger, la práctica no es estable, sino que combina continuidad y discontinuidad y por lo tanto no es un objeto sino una estructura emergente y elástica que genera cosificaciones u objetivaciones; recurrencias, memoria y olvido. El aprendizaje en la práctica desde esta perspectiva incluye:

*Desarrollo de formas de compromiso mutuo: descubrir cómo se participa, qué obstaculiza y qué ayuda, desarrollar relaciones mutuas, definir identidades, establecer quién es quién, quién hace qué etc.

*Comprender su empresa y ajustarla: establecer un compromiso con ella y aprender a ser responsables de ella en el plano individual y colectivo.

*Desarrollar su repertorio, sus estilos y sus discursos: negociar el significado de diversos elementos, producir o adoptar diversos instrumentos, artefactos, representaciones. Registrar y recordar eventos, inventar nuevos términos y redefinir o abandonar los antiguos; contar y volver a contar historias, crear y romper rutinas.

Este tipo de aprendizaje no es simplemente un proceso mental sino que tiene que ver con el desarrollo de nuestras prácticas y con nuestra capacidad de negociar significado. No se trata de la simple formación de hábitos o capacidades, sino de la formación de una identidad.

La afirmación de Wenger es contundente: existe un proceso sutil que subyace a la discusión anterior, los procesos educativos basados en la participación real, no sólo son eficaces para estimular el aprendizaje porque son ideas pedagógicas mejores, sino sobre todo porque son epistemológicamente correctas, por así decirlo. Existe una correspondencia entre saber y aprender, entre la naturaleza de la competencia y el proceso por el cual se adquiere, se comparte y se amplía; asu vez este aprendizaje está vinculado con la identidad, que posee al menos cuatro niveles:

- 1) La identidad como experiencia negociada: experimentamos nuestro yo por la relación con los otros.
- 2) La identidad como afiliación a comunidades: en función de lo familiar y lo desconocido.

- 3) La identidad como trayectoria de aprendizajes.
- 4) La identidad como nexo de multifiliación: es posible conciliar diversas filiaciones en una misma identidad.

Wenger reflexiona sobre estas dimensiones y afirma: “Cuando nos comprometemos con al totalidad de nuestra persona en la práctica, nuestras identidades abarcan dinámicamente múltiples perspectivas en la negociación de nuevos significados” (2001:201). La comunidad de práctica es un contexto viviente en el que la identidad se forma y transforma y donde el aprendizaje emerge como negociación en la práctica

Los cuatro aspectos de la identidad relacionada con la comunidad de práctica, se complementan claramente con el concepto de Howard Becker de “mundo del arte”. Y los procesos de aprendizaje vinculados a procesos de creación artística, nos conducen a hablar del arte como acción conjunta, portadora y generadora de conocimiento; y al mismo tiempo al arte como actividad cooperativa que supone un sistema de redes de relaciones y constituye un fenómeno social complejo.

Este es el marco de referencia teórico que sostiene mi investigación, acerca del proceso de creación de obras de palma en el Taller de San Miguel Tequixtepec.

II

EL PROCESO DE CREACIÓN DE PIEZAS DE PALMA EN EL TALLER DE TEQUIXTEPEC¹⁷.

En noviembre de 2004, el taller de Artes y Oficios Polvo de Agua A.C¹⁸. realizó una convocatoria en San Miguel Tequixtepec. A esta convocatoria acudieron 45 mujeres, la más joven de 19 años y la mayor de 80 años. La propuesta central de la convocatoria era: transformar la producción tradicional local de sombreros de palma, capacitar en el oficio de la palma y teñido con tintes naturales, desarrollar talleres y conferencias para obtener una educación integradora y creativa a partir de la utilización de varias disciplinas artísticas, intercambio con artistas diversos como pintores y poetas de Oaxaca, presentación de los productos en una exposición, una beca de \$50 pesos diarios, de lunes a viernes durante tres meses.

De las 45 mujeres inscritas en la convocatoria, llegaron 35 a la primera semana de trabajo, poco después 3 de ellas dejaron de asistir, consolidándose un grupo de 32 mujeres en un rango de edades de los 17 a los 80 años. Con esta diversidad de

¹⁷ San Miguel Tequixtepec, pertenece al Distrito de Coixtlahuaca, en la mixteca alta. La sequía y la falta de medios de transporte han provocado una migración constante, que ocurre principalmente hacia Puebla, el D.F. y algunas ciudades de Estados Unidos. Tecciztepec, quiere decir “Cerro del gran Caracol”.

¹⁸ El Taller de artes y oficios “Polvo de agua” se originó en el 2000 con la participación de 16 artesanos y el donativo de 150 mil pesos que les otorgó Alfredo Harp Helú. Los impulsores de este proyecto fueron el ceramista Claudio Jerónimo y el pintor José Luis García.

trayectorias de vida, comenzó a gestarse una forma de organización, de aprendizaje y de creación. Diversos testimonios ilustran la disposición de inicio:

Doña Patrocinia (80 años).

“Me gusta pues, me gusta, veo que se junta uno, que platica y me siento bien. Todo el tiempo el sombrero, desde chiquitos a la edad de 5 años, entonces nuestros padres estaban bien pobrecitos... antes cuando nosotras comenzamos a tener a nuestros hijos no había nadie que dijera ten ahora una camisa para tu criatura, nada, nada; por eso es que el sufrimiento era de la palma,puro tejer el sombrero pero barato pues, barato por eso se desvelaba uno, de día y de noche para ver de qué sale para el maíz y el frijol”.

Y qué oficios tienen aquí los hombres

Patrocinia:

“Mire, este, andar de peón, sino va a traer una leña ya la venden pero más es que andan trabajando así de peón. Hay trabajo horita en la iglesia, sacan la piedra, ya esos hombres ya están ganando.”

Y a cómo se vende la docena de sombrero.

Se vende la docenita que pagan a 50 pesos.

En la mixteca alta de Oaxaca, el sombrero tejido con palma, es el principal producto elaborado artesanalmente por miles de familias que históricamente han dependido de esta actividad. El mercado de este producto es muy amplio; incluye toda la población rural, además de las exportaciones a Estados Unidos, principalmente, y desde ahí a muchos lugares del mundo. Sin embargo, a pesar de que los sombreros tejidos por los mixtecos se exportan y son vendidos globalmente, los productores continúan en la miseria. De acuerdo con el testimonio de las tejedoras, el precio más alto que los intermediarios pagan por un sombrero es de \$4 y este precio no ha aumentado, al menos en los últimos cinco años. La situación real, es que las tejedoras y tejedores no controlan las diferentes etapas de su proceso de trabajo. Con el tiempo, han sido los intermediarios y los acaparadores quienes le dan el acabado final al sombrero (planchado y costura) para luego comercializarlo, de tal manera que las tejedoras únicamente realizan la primera parte, que es el tejido de la pieza, sin terminar, con la palma deshilada al final, ello como es obvio, devalúa su trabajo y además lo convierte en una práctica repetitiva y estancada sin posibilidades de desarrollo. De esta manera, son los acaparadores quienes fijan el precio, mientras que las tejedoras únicamente reciben un pago paupérrimo y su trabajo es considerado como “materia prima”. Las tejedoras al no conocer ni incidir en la distribución, quedan sujetas al vaivén del mercado.

La problemática socioeconómica de Tequixtepec, se enlaza claramente con la falta de empleo, la erosión de los suelos y la sequía. Las cifras oficiales no toman en cuenta el trabajo artesanal del tejido de palma y en la percepción de los propios habitantes de Tequixtepec, las principales fuentes de ingreso son: agricultura, venta de animales, apoyo de los migrantes, tejido de sombrero, pequeño comercio (tiendas locales) música (banda del pueblo) y venta de leña. Por otra parte, los programas de gobierno que subsidian la economía del pueblo como Oportunidades y Pro campo, en palabras de los propios habitantes, producen apatía o flojera, debido a la dependencia que estos programas generan y por lo tanto perjudican a largo plazo.

San Miguel Tequixtepec, es un pueblo con una agricultura de autoconsumo, que depende fuertemente de los apoyos gubernamentales y en el cual el tejido de palma es una fuente de ingreso constante, a pesar de su devaluación, los habitantes lo siguen viendo de esta manera, en buena medida porque es una práctica repetida por generaciones y porque les ayuda a resolver necesidades básicas de alimentación; con la venta de una docena de sombreros pueden comprar azúcar, huevo y sal.

La falta de empleo, o los empleos mal pagados, al igual que la familiaridad de los habitantes hacia las “ofertas externas”, propiciaron que las mujeres respondieran afirmativamente a la convocatoria de “Polvo de agua”. Ellas querían aprender, ellas querían cambiar sus condiciones de vida...

Silvia (23 años).

“yo viví con mi abuelita pero a mi papá nunca le gustó que vamos a tejer porque es poco, mejor estudiamos, según pero ahorita ya me casé según no da tiempo (...) en primera las mujeres no hay en qué trabajar, los hombres trabajan pus ellos también ganan poco. Los hombres trabajan en lo que caiga (...)”

Y qué te llamó más la atención de este taller.

“Pus aprender y se imagina si todas le hechan ganas pus alomejor al mismo tiempo aprendemos y podemos nosotras defendernos, pueda haber trabajo. Haciendo canastas, tapetes en equipos, al rato como dicen ya hay plaza y trabajar y alomejor ya nos dedicamos a esto. Es increíble que se haga de las propias manos, queriendo, queriendo todo se puede. El arte a mi manera pienso que, arte que sale de las manos no. Eee, sale de las manos el conocimiento que sale de las manos.”

Qué ven diferente en la forma de tejido del tapete.

Silvia:

“Pus la forma como está hecho, osea es increíble que de las manos de uno se hagan cosas bonitas. Es increíble que se haga de las propias manos”

Tú piensas que esto es arte.

El arte a mi manera pienso que arte que sale de las manos no. Eee, salen de las manos el conocimiento que sale de la persona.

Me dices que para ti el arte es el conocimiento que sale de las manos de la persona.

Silvia:

Si.

La necesidad de trabajo como disposición, es una apertura al cambio y por lo tanto al aprendizaje. Jean Marie Robine (2002), habla de un “vacío fértil”, al referirse al momento en que no hay otra cosa más que el proceso, un momento que constituye la posibilidad de que algo pueda surgir; este vacío se presentó durante todo el proceso de aprendizaje como una disposición a imaginarse haciendo.

De las 32 mujeres, 4 de ellas no sabían tejer, las 28 restantes tejían sombrero desde niñas. Es decir, que había una habilidad de base y conocimiento del material, al mismo tiempo una integración del tejido del sombrero a la cotidianidad y a la historia de vida, pues el aprendizaje del tejido del sombrero inicia alrededor de los 6 años de edad. De acuerdo con Etienne Wenger (2001) una práctica social

incluye los roles definidos, los procedimientos codificados, las percepciones específicas, las sensibilidades afinadas y las nociones compartidas de la realidad. Surgió entonces, una hipótesis central de la investigación: **Una comunidad de artesanos constituye una comunidad de práctica.** En este caso, hay en San Miguel Tequixtepec una práctica social de tejido de sombrero en la cual existe familiaridad y sensibilidad hacia la palma como material, habilidad manual de cálculo, movimiento, ritmo y precisión que no requiere de la vista, ellas pueden tejer mientras caminan o conversan, hay una noción generalizada de que éste es el oficio del pueblo aunque el precio del sombrero es demasiado barato, apenas cuatro pesos cada uno. Precisamente, es esta noción fundamental la que impulsa el deseo de realizar otros productos y otros tejidos. En el grupo hay 9 mujeres solteras y sin hijos y 7 mujeres que son madres solteras, separadas o viudas. Las mujeres solteras, tienen la responsabilidad de aportar al gasto de la familia, las madres solteras tienen dos hijos en promedio; mientras que el resto de las mujeres que son casadas, declaran que también tienen una gran necesidad de trabajo pues las condiciones de Tequixtepec hacen difícil sacar adelante el día a día. En un censo realizado localmente por los jóvenes del pueblo, se reporta que frente a la pregunta de cuáles son las causas más relevantes de la pobreza en tu comunidad. La respuesta de los habitantes es: falta de empleo, ignorancia y falta de organización, trabajo mal remunerado y escases de agua. De esta manera comienza a generarse una relación dinámica entre las tejedoras participantes del taller de palma, vinculada a los siguientes aspectos:

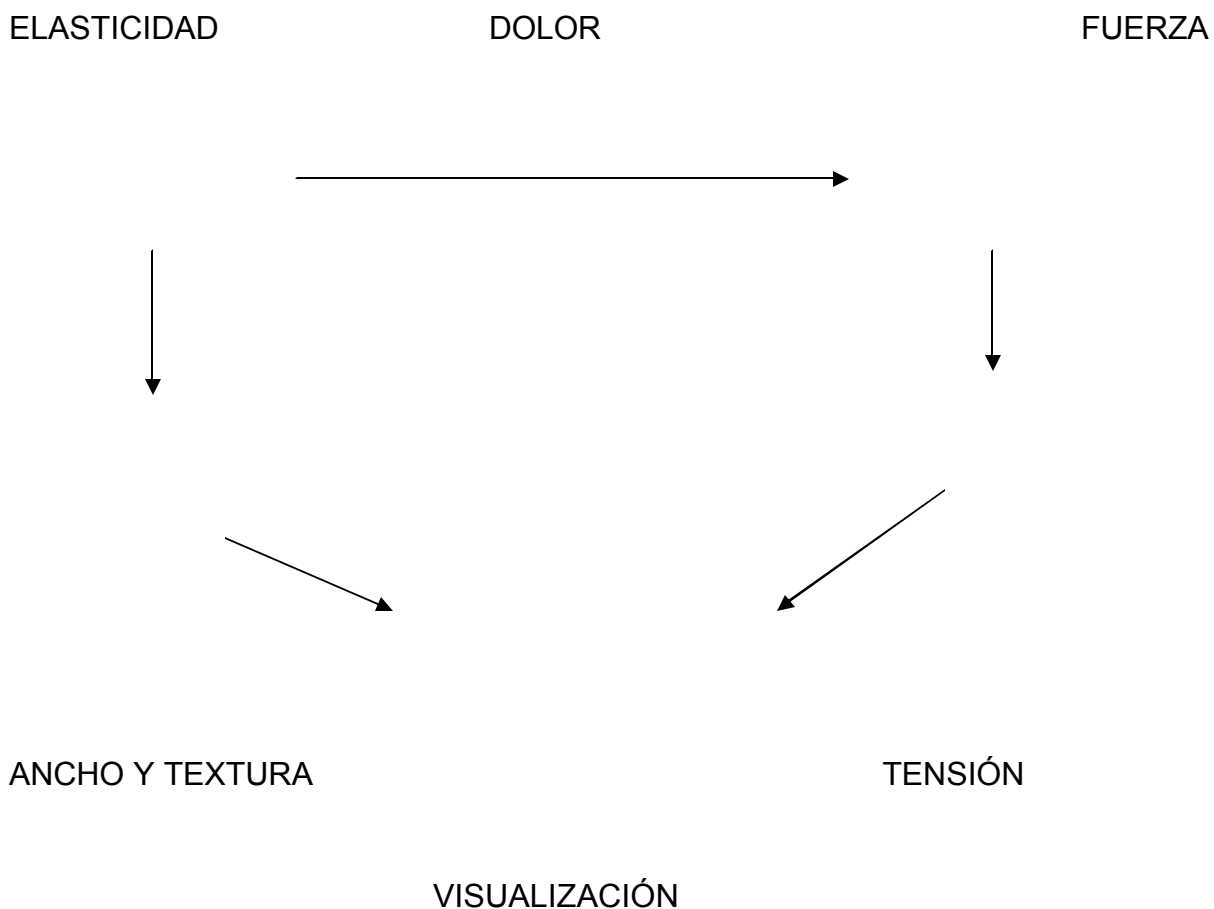
- a) Necesidad de trabajo.
- b) Apertura hacia el aprendizaje.
- c) Reconfiguración de las propias habilidades.

La reconfiguración de las habilidades comenzó a ocurrir de manera gradual a partir de la primera semana de trabajo, cuando el director de Polvo de Agua, les deja una muestra de un tapete de palma de aproximadamente 180cms. ovalado y con un peso aproximado de 4Kg. A manera de juego y de acertijo, les dice que el tapete “es su maestro”. Las tejedoras, comenzaron a tocar, levantar y mirar de cerca el tapete, hablando en voz baja, ellas comenzaron a intentar reproducir el tejido con el que estaba hecho el tapete, haciendo pruebas de error y acierto, observando y comparando. Con ello se plantean una suerte de traducción del objeto a las manos, y al mismo tiempo se van revelando maneras y procedimientos.

Durante la primera semana, también se definió mi rol en el taller como aprendiz de tejedora y al mismo tiempo acompañante y observadora. Este rol se fue desvaneciendo en la interacción. Poco a poco, mientras trataba de hacer un mecate, la cercanía y la práctica fueron creando una forma específica de participación. “En este respecto, lo que considero que caracteriza la participación es la posibilidad de un reconocimiento mutuo” (Wenger 2001,81). Así, gradualmente se fue generando entre las tejedoras un reconocimiento de quién lo hace mejor, y las demás nos acercábamos para mirar con detenimiento cómo lo hacía. Hubo algo del

sí mismo que comenzó a manifestarse. **En esta experiencia de mutualidad, la etiqueta de antropóloga no me sirve, al participar con ellas yo siento la necesidad de desarrollar una identidad de participación.** “Los efectos de la experiencia no se limitan al contexto específico de participación” (Wenger 2001,82). **La idea de una observación participante se resignifica cuando participar adquiere un carácter social e implica una experiencia vital.**

Así, durante el primer mes de trabajo, hay un acomodamiento muscular y el dolor en espalda, brazos y manos es muy fuerte y se relaciona con la elasticidad y la fuerza que se requiere para tejer la palma:



El avance en el tejido es muy lento a diferencia del sombrero, con este trabajo no es posible moverse sino esperar horas para tejer una sola vuelta. La paciencia y la atención en el detalle van generando un tipo de relación y una forma de contacto específicos que en el plano emocional representa una doble posibilidad: **estar, contactar con el interior y al mismo tiempo socializar y acompañar**. La distinción entre el trabajo de cada una se genera también desde este doble vínculo. **Los 32 tapetes de palma en gestación muestran la complejidad de un**

aprendizaje autodirigido en el seno de una comunidad. Wenger plantea el concepto de cosificación como una amplia gama de procesos que incluyen: hacer, diseñar, representar, nombrar etc. Afirma que la cosificación conforma nuestra experiencia. En este sentido, **cada tapete como primer producto de cada tejedora es el documento de un proceso**, al mismo tiempo íntimo y colectivo. En la teoría de Wenger, la participación y la cosificación representan una dualidad en interacción constante. Los aspectos específicos que se revelan en el taller de Tequixtepec introducen una nueva hipótesis en torno a esta interacción:

EN EL RITMO DE LA CREACION DE PIEZAS DE PALMA SE ACOMPASAN LOS DESEOS Y PERCEPCIONES CON EL COMPROMISO MUTUO, ELLO PERMITE EL MOVIMIENTO EN LA IDENTIDAD Y LA RENOVACION DE LA MIRADA.

Para explorar esta hipótesis, es necesario tomar en cuenta la trayectoria de vida de cada mujer con relación a la práctica del tejido de palma, el devenir del pueblo y el contexto de producción, la manera como el grupo resuelve su propia organización y cómo se van estableciendo normas dentro del grupo, y cómo cada una logra expresar su mundo interior a través del tejido para dar paso a la innovación.

La primera pregunta que surge naturalmente es sencilla y difícil de responder: ¿qué tipo de objeto es el tapete y qué aspectos se relacionan en su proceso de creación? Una vez rebasado el umbral del dolor, hay oportunidad de explorar en grupo qué

está pasando. En entrevistas grabadas en video, las tejedoras manifiestan principalmente los siguientes aspectos.

Rocío, pláticame cómo fue avanzando tu aprendizaje ¿tú sabías tejer sombrero?

Sí.

Sí, y el paso de tejer sombrero a tejer tapete cómo fue.

Mmm, fue bonito.

Cómo sentiste en tus manos el cambio.

Pues fue difícil porque cuando hacía el mecate los dedos me dolían.

Cuántos días te dolieron los dedos más o menos.

Pues como la primera semana.

Yo me acuerdo que al inicio te costó trabajo empezar el tapete

Sí, ah pues este ni sabíamos cómo se tejía ni nada, por eso yo después ya aprendí.

Quién te ayudó a iniciar el tapete.

Esa muchacha, Minerva, ella fue la que pudo y ella me dijo cómo. Ahora ya no me duelen los dedos.

Y como joven que eres, te gusta esto como trabajo.

Sí, porque el sombrero casi no se gana.

Y como de qué tamaño va a quedar tu tapete.

Grande como de unos digamos 2 metros de ancho.

Y vas a seguir haciéndolo con puro mecate.

Sí, para que esté finito.

Cómo es finito.

Bueno me gusta que no esté tan grueso.

Doña Vicky cuénteme cómo ha ayudado a sus compañeras.

Pues nos hemos ayudado entre todas, para mí es un trabajo muy especial porque el trabajo es mucho, el mecate también es difícil y el tiempo que lleva es bastante. Es laborioso y especial porque lleva mucho tiempo.

En qué es más especial.

Es especial porque es más grueso y hay mucho más trabajo pero da gusto porque está uno aquí en grupo comentando a veces da risa los comentarios.

Si, yo me acuerdo que usted dijo que oía risas mientras tejía.

Sí con su risa te está diciendo muchas cosas.

Y qué pasa en ese momento con el trabajo.

Pues siento en una palabra, alegría.

Usted siente que se ha logrado una buena comunicación.

Sí yo siento que sí.

En qué lo ve.

Porque lo que sabe una lo saben todas.

A partir de los testimonios, vivencias y observaciones, el grupo de tejedoras coincide en los siguientes aspectos respecto al proceso que han iniciado:

- Hay un gusto por el aprendizaje.
- Reconocen que aprendieron entre todas, y que fue difícil.
- Coinciden en que la forma, las combinaciones, surgen mientras se trabaja, entre las manos y la imaginación.

Hasta el 5 de julio de 2005; el proceso hace manifiesto que las tejedoras han desarrollado diversos aprendizajes en torno a estos tres aspectos. **Es decir, hay un potencial reflexivo en los sujetos que participan de una práctica concreta, del mismo modo que el trabajo artesanal implica hacer y saber simultáneamente.**

Los valores emergen también, en el contexto de una práctica. Las perturbaciones y los conflictos suscitados dentro de la comunidad de tejedoras, también representan una oportunidad de aprendizaje. “Aprender es también una cuestión de poder y energía social”. En este caso de negociación del significado del tejido de palma. **Cada día de convivencia en la práctica, cada forma de enunciación del propio proceso es una negociación del significado, que implica organización y toma de decisiones.** Es por ello que una comunidad de práctica es al mismo tiempo una comunidad de aprendizaje; y **el aprendizaje es una forma de energía personal y social.**

Emerge con el aprendizaje una ética específica y una reorganización de los valores del grupo. La comunidad de tejedoras de palma lo manifiestan de la siguiente manera:

¿Qué es lo mejor que han logrado en este tiempo?

Doña Alberta:

Poder hacer un grupo porque todas nos conocíamos anteriormente pero no sabíamos hacer este trabajo pues si nos ayudamos le encontramos rápido la forma del tejido.

¿Qué cambios identifican ustedes que han ocurrido con este trabajo?

Rocío:

En lo económico. Como dijo la señora Otilia, porque el sombrero se paga como a 4 pesos.

Cuánto tiempo trabajan para hacer un tapete chico.

Varias:

Como 8 horas.

Doña Vicky.

Va variando, días que teje uno más, días que teje uno menos.

Y con relación al grupo ¿qué decisiones han logrado tomar?

Jaqui: Poco a poco hacerse responsables de su trabajo.

Juana: Hay gentes que decidieron trabajar en su casa, hay muchas que dicen que avanzan más en su casa que en grupo, pero todas cumplieron con lo que iban a entregar.

Y por ejemplo, cada una tomó la decisión de cómo hacer su tapete.

Rocío: Pues sí porque este le dimos diferentes formas.

Aja y ahora que ya cada una sabe tejer y toma sus decisiones para la forma del tapete, ¿cuáles podrían ser las nuevas metas?

Rocío: Yo en mi caso, yo diría que si el día que se diga que se va a reunir para tomar acuerdos, que sí asistan porque muchas veces no se puede tomar un acuerdo por lo mismo que no están todas.

¿Podrían establecer un acuerdo ahora?

Silvia: Reunirse una vez a la semana.

¿En qué les ayudaría reunirse una vez a la semana?

Juana: para ver que sí siguen trabajando.

Vicky: yo opino que luego no puedo comprometerme en venir diario, pero si hay un día yo diría que lunes o viernes.

Silvia: las que pueden pueden, un día a la semana estaría bien.

A través de conversaciones como esta, algunas veces grabadas y otras mientras se trabajaba en el taller, me fue posible comenzar a comprender que: la creatividad, la generosidad, la capacidad de trabajo, y la dignidad, son los valores que el grupo busca. Además les gustaría desarrollar: unidad, responsabilidad y valentía. Consideran que los obstáculos que enfrentan son el perder la confianza o que exista envidia dentro del grupo, que ello propicie la desunión, la falta de acuerdos y de organización. En una sesión de trabajo en el taller, les pedí que me ayudaran a saber si durante el tiempo que tenían trabajando como grupo, ya habían imaginado qué les gustaría para más adelante, qué les gustaría lograr. Hubo un breve silencio, es muy común entre ellas responder primero con el silencio, para después manifestar sus pensamientos. Comenzaron a hablar y yo comencé a escribir en una cartulina lo que me decían, después les pedí que observaran lo que estaba escrito y que me corrigieran o que entre todas llegaran a puntos de acuerdo. Hubo buen humor todo el tiempo y recuerdos de lo que imaginaban al principio, pero finalmente se logró una síntesis grupal de sus metas:

- Una mejor organización.
- Un local de exposición y venta, atendido por el grupo, organizado en equipos.
- Producir más.
- Hacer nuevos productos.

- Dejar el miedo.
- Buscar más pedidos.
- Trabajar bien.

Todas las metas señaladas por el grupo van en dirección de lograr una práctica donde la interacción entre participación, sensibilidad y creación de nuevos productos, sean congruentes con el contexto de producción. Esto va más allá de la lógica del mercado. “No deja de ser cierto, que el ideal del mercado no tiene en cuenta en absoluto las cualidades sustanciales de las personas” (Boltanski 2002,537). Como el trabajo creativo y artístico es vivencial, ofrece la posibilidad de mover las configuraciones personales y de grupo.

Marie Noelle Chamoux, desarrolló el concepto de saber-hacer técnico, al analizar el proceso de aprendizaje del tejido entre indígenas nahuas de Puebla. El análisis se centra en los aspectos técnicos y de producción. “Los saber hacer técnicos no son solamente aptitudes individuales o colectivas adquiridas de una vez por todas. Son historias en sí mismas que trascienden, con mucho, a las herramientas y a los procesos”¹⁹. Por lo tanto para el análisis de un saber hacer técnico y artesanal como lo es el tejido de palma, es necesario describir: el contexto de producción, los roles de participación, el funcionamiento de la economía local y la percepción del propio trabajo. Chamoux señala que la enseñanza de los saber-hacer técnicos puede ser

¹⁹ Chamoux, Marie Noelle. *Trabajo, técnicas y aprendizaje en el México indígena.* 1994 p35

verbal o no verbal, consciente o inconsciente. Por lo mismo esta transmisión no tiene un momento específico dentro del ritmo normal de vida local. “Observar la forma en que se realiza, tal o cual cosa puede ser el método en el que más confían los indígenas cuando quieren lograr la transmisión de conocimientos y de los saber-hacer . El aprendiz debe observar con cuidado los gestos que tienen que hacerse, el orden, los efectos que producen sobre el material en que se trabaja.”²⁰ La explicación verbal es reducida, la transmisión del saber-hacer es básicamente gestual, táctil y visual.

Para el caso de Tequixtepec, hay un primer saber-hacer aprendido durante la infancia entre los 6 y los 8 años de edad. Las tejedoras relatan que el aprendizaje del tejido del sombrero ocurrió entre las tareas cotidianas de la casa, poco a poco, y que éste constituyó su “entrada” a la productividad de la familia; conforme se hacían más diestras, podían comenzar a contribuir con un poco de dinero a la economía de la familia. Este saber-hacer se logra integrar por completo al cuerpo de las tejedoras.

El segundo saber-hacer desarrollado dentro del grupo de mujeres, parte de la base del primero e intenta superar la repetición, puesto que todos los sombreros se tejen igual y con el tiempo se ha estancado su diseño y precio; buscando mucho más que un logro técnico, tratando de encontrar propuestas expresivas y plásticas. De esta

²⁰ *Op. cit.* p 53

manera, la producción de objetos artesanales o artísticos, situada geográficamente y temporalmente se vincula con procesos identitarios y con los saberes relacionados con la técnica y la innovación. **Para el caso específico de esta investigación, tenemos que el acto de tejer la palma tiene varias dimensiones: naturaleza de la palma frente a las posibilidades del cuerpo, aprendizaje en el seno familiar como conservación de una tradición, y reaprendizaje como proceso creativo impulsado por la necesidad de trabajo y de cambio. De ahí que, la propuesta de esta investigación es el seguimiento y acompañamiento de los aprendizajes, vinculados a la creación en un ámbito no formal, en el sentido de no institucional, como lo es un taller de palma.**

En este caso es de suma importancia subrayar que, al hablar de aprendizaje/práctica/identidad, estamos situando la producción de obras hechas en palma, en un suelo determinado de relaciones sociales, económicas y políticas. Dietz, hace visibles las *Pedagogías de identidad*, “como estrategias institucionales para lograr la integración de grupos, buscando hacer real un proyecto determinado de nación, persiste en este juego un conflicto entre nacionalismo de Estado y etnicidad”²¹. Es sumamente interesante pensar en la producción artística y artesanal en relación con estas estrategias de estado, cabe preguntarse ¿cómo

²¹ Dietz, Gunther. *Multiculturalismo, Interculturalidad y educación*. 2003, p 98.

participa el mundo del arte en la construcción de la nación moderna, cuál es la función del llamado arte étnico o de los artistas indígenas?

En este sentido, es posible observar que la relación entre la identidad cultural nacional y las expresiones plásticas, sonoras o dancísticas de las diversas etnias, han buscado amalgamarse por medio de estrategias de difusión y turismo, como la creación de festivales y catálogos que muestran “lo colorido del arte popular”. Eli Bartra, señala en su libro “Creatividad invisible”, que después de la Revolución de 1910, cuando se necesitaba crear el moderno estado-nación con una identidad nacional única dentro de un país eminentemente multicultural, ocurre un proceso de glorificación del arte popular mexicano. **De tal manera que la conceptualización del arte popular ha estado vinculada con una forma de entender la etnicidad, desde lo masculino y centrándose en ciertos valores “tradicionales” que justifican finalmente los símbolos nacionales.**

“Si bien es un gran avance estudiar conjuntamente cuestiones de género y de proceso de trabajo, lo que me parece imprescindible ahora para el conocimiento del arte popular, es lograr combinar todos los ingredientes fundamentales: la clase, la etnia, el género y el arte (como proceso y no como colección de objetos muertos) combinar todos estos elementos de manera afortunada.”²²

²² Bartra, Eli. Creatividad invisible. UNAM, Méx, 2005, p 17.

Escapar al romanticismo pintoresco, a la anécdota que enfatiza la pobreza o al colorido lujoso de libros hechos con poco o nulo rigor teórico, es lo que podrá hacernos hablar de la escena de la producción artesanal en toda su complejidad situada en el contexto de Oaxaca, al filo de la efervescencia política y con énfasis en la relación entre el arte y el aprendizaje.

III

NARRATIVAS DE APRENDIZAJES

En este capítulo buscaré recrear la forma como se ha tejido la lealtad y la capacidad creativa entre las mujeres del Taller de palma de San Miguel Tequixtepec. En el apartado anterior presenté una hipótesis que ahora seguiremos explorando para tratar de responderla, esta reflexividad surgirá directamente de los relatos de aprendizaje, los recuerdos y las imágenes acerca del proceso artístico como una forma de estar con los otros.

EN EL RITMO DE LA CREACION DE PIEZAS DE PALMA SE ACOMPASAN LOS DESEOS Y PERCEPCIONES CON EL COMPROMISO MUTUO, ELLO PERMITE EL MOVIMIENTO EN LA IDENTIDAD Y LA RENOVACION DE LA MIRADA.

UNA PALABRA CAE.

Existen otras formas de acercarse a la subjetividad y a la comprensión empática en el proceso de investigación. La entrevista, puede convertirse en un juego literario de creación libre, que genere una profundidad en el acercamiento a la mirada del otro. Imaginé acercarme a la memoria emocional de las tejedoras de Tequixtepec a través de un ejercicio adaptado del libro de Gianni Rodari “Gramática de la

fantasía”. Encontré el momento preciso, una vez que había logrado entablar una relación empática con el grupo, una tarde cuando les propuse hablar de nosotras y compartir momentos que nos hicieran conocernos y reconocernos mejor. Sin duda uno de los sucesos que más cercanía produjo entre nosotras fue una excursión dentro del mismo pueblo, una visita en grupo al río liebre. Caminamos juntas observando el campo, ellas me iban enseñando cada planta, en especial las biznagas; pasamos juntas por una milpa en la que se estaba sembrado maíz de cajete, les conté que yo había estado ahí antes observando cómo sembraban el maíz, avanzamos y fue muy emocionante ver el río desde un claro un poco más alto, bajamos ayudándonos entre todas, porque llevábamos cargando comida, guisos que cada una llevaba y hasta un pastel. Una vez en el río se produjo la fiesta, luchas en el agua, semidesnudos, risas y palabras dichas desde muy adentro. Doña Otilia y doña Aurora (dos de las mayores) hablaron de que ésta era la primera vez que ellas salían a pasear porque toda su vida había sido puro trabajo. Yo les dije que me daba una enorme alegría poder estar ahí y compartir ese momento tan importante.

Ahora que escribo y recuerdo, sigo llena de esa experiencia. Seguimos, conversamos un buen rato, y emergió algo que es común en casi todos los espacios sociales, sean indígenas, campesinos o urbanos: el hecho de que a pesar de convivir por años, pocas veces hablamos de nuestras emociones. De tal manera inicié yo misma, hablando de cómo había sido mi encuentro con el libro de Rodari,

mencioné que se trataba de un libro lleno de juegos para crear historias y les propuse jugar algo que llamamos “encuentro con la fantasía: una palabra cae”.

Les pedí que visualizaran una palabra y trataran de darse cuenta de que en el momento que pensamos y vemos una palabra, múltiples imágenes, recuerdos, otras palabras y sensaciones aparecen rodeándola. Algo parecido a tirar “una piedra en el estanque”. Las ondas en el agua chocan como las palabras en nuestra imaginación: cae la palabra lluvia, y choca con el olor de la tierra, con ver llover cuando tenía cinco años, con una ventana y el asombro de ver la calle convertida en río, choca con un apagón en casa y los juegos de sombras en la pared...y así sucesivamente rebota, salta entre el espacio y el tiempo, deteniéndose a veces al azar y otras veces de manera conciente. Después, cada una eligió su propia palabra. Completó el viaje, escribió y leyó en voz alta para todas, fue otro momento de cercanía hermosa.

Emma Jiménez:

Casa: es el lugar donde está la familia.

Pensar en llegar a mi casa estar con mi esposo con mis hijas. Escuchar el correr, el jugar de mis hijas en el patio. Quisiera ya llegar a mi casa escuchar la plática que mis niñas tienen con su papá oír los cantos los juegos que ellas hacen preguntas de lo que ellas quieren saber es lo mas bonito que disfruto en mi casa.

Juana Cruz:

Flor: es bonita huele bonito es color roja se puede regalar a cualquier persona que estimamos y queremos mucho sus petalos son suaves y como terciopelo es muy bonita.

Esther Cruz:

Aire: Con el aire me recuerda los días de la infancia cuando iba ayudar a mi papá en sus trabajos del campo y con los días de mucho sol nos íbamos a sentar a la sombra para disfrutar del aire fresco del campo y cuando había alguna otra persona mayor de edad se ponían a platicar cosas muy interesantes disfrutando de la frescura del aire.

Silvia Cruz Fabián:

Hija: Recuerdo el día en que la conseguí y pensaba en que nunca la iba a conocer. Y el día en que nació fue el día inolvidable y día con día le digo gracias a Dios por esa hija tan maravillosa que me ha dado, sus inquietudes, travesuras sus primeros pasos, palabras y sobre todo su cariño y su amor que ella me demuestra cada segundo ya sea su enojo o su sonrisa.

Alicia Soriano Cruz:

Sentido: Yo siento ganas de trabajar pues hacer algo maravilloso en lo presente y en lo futuro.

Alberta Jiménez:

Papás: Lo bonito de mi vida cuando era de una edad de 8 años viví con mis papás todo era felicidad.

Carmela Gómez Castillo:

Hijas: qué emoción porque tengo tres hijas y quisiera que ellas estudiaran por amor con su trabajo y el apoyo de sus padres.

Juana Benítez Lara:

Canto: me recuerda a mi hijo Toñito aproximadamente a los 4 o 5 años a él le gustaba mucho cantar y escuchar música y ahora que ya está más grande ya lo hace menos veces y cuando escucho la música o el canto me recuerda a Toñito cuando era pequeño.

Guadalupe Soriano:

Sol: cuando el sol sale nos alegramos porque es un astro que nos alumbra y nos abriga cuando hace frío y sale el sol decimos que ya salió la cobija del pobre. Cuando sale el sol sentimos más ganas para bañarnos, lavar la ropa y se seca más pronto sentimos más energía para trabajar.

Cuando el sol se oculta decimos ya terminamos otro nuevo día gracias a Dios, terminamos un nuevo día y que dios nos deje amanecer otro día.

Minerva Benítez:

Aroma: Se siente el aroma muy bonito de las flores de algunos árboles que se siente cuando voy caminando por el campo con mi familia o en el jardín con muchas flores.

Irma Bautista:

Primavera: al llegar la primavera se escucha el canto de los pájaros, lo verde de los árboles, las flores la lluvia la alegría que yo siento al entrar la primavera se siente el cambio del ambiente se siente una gran emoción y mucha alegría.

Aurora Soriano:

Lluvia: me gusta la frescura del agua después de llover Salgo a la calle a pasearme. Siento el olor de la tierra. Me da gusto porque ya vamos a preparar las tierras para sembrar y me gusta sembrar. Llevar la comida como esposa, el alimento para mi esposo así es la costumbre de mi pueblo. Ahora siento porque mi esposo se siente enfermo.

Victoria Soriano:

Amor: es tener mucho cariño para la vida y cariño hacia la familia de sus padres y a Dios, hermanos e hijos, abuelos, amigos. Con abrazos, besos y música, muchas sonrisas como la lluvia que cae del cielo y moja todo. Como se llora a veces de alegría con amor cuando se acarician las plantas que nos da con amor la naturaleza de la Tierra, todo es amor.

Rocío Lara Jiménez:

Felicidad: Cuando nació mi primer hijo me sentí muy contenta porque lo quería conocer y demostrarle todo mi cariño y amor por igual cuando nació mi segundo niño sentí mucha felicidad para mí son lo máximo y mi felicidad más grande son ellos y mi familia y amigos.

Marina Ortiz Santiago:

Amor: cuando se piensa en el amor nos sentimos alegres, contentos de vivir unidos a una o más personas, animales, objetos, en el mismo mundo y cuando otras personas nos tratan con amor nos imaginamos un mundo lleno de rosas, de corazones y muy felices de vivir y cuando no vivimos el amor nos sentimos infelices.

Teresa Cruz:

Hijo: un hijo es alegría, felicidad, entusiasmo, fuerza para seguir adelante, entusiasmo para trabajar y vivir por alguien y desear salir adelante.

Aurea Jiménez:

Agua: porque con el agua podemos vivir, podemos lavar o estar jugando en el agua cuando hace mucho calor.

Elena Fabián:

Flor: es muy bonita y olorosa porque cuando la recibimos sentimos mucha ilusión y alegría y a la vez tristeza de pensar que se puede secar.

Maribel Jiménez:

Tristeza: es cuando uno se siente sola se siente uno muy triste o cuando alguien nos regaña o algo que nos pasa.

Anayelli Castillo:

Luna: la palabra luna me recuerda mucha tristeza porque siendo como un astro para la Tierra también se vió muy triste una noche cuando estaba con mi mamá y estaba eclipsando la luna, nos dio mucha tristeza por el color que tenía y poco a poco fue tomando otro color, un color rojizo o colorado ya que después de unas horas que sufrió ese cambio de color fue tomando su color que tenía, por eso cuando veo cada noche cuando sale, pronto me acuerdo y me da mucha tristeza porque hasta quedó oscura la noche y después de unas horas ya empezó a reflejarse la luz del sol ya que ella no tiene la propia.

Minerva Reyes:

Lluvia: Cuando la lluvia cae sentimos una sensación muy bonita, al sentir lo fresco de las gotas, ver correr los arroyos enverdecer los campos, florecer los árboles.

Jacqueline Cruz:

Agua: el agua es muy indispensable para todos los seres vivos como el ser humano, las plantas y los animales nos sirve para muchas cosas, es un producto de primera necesidad sin el agua nadie podría vivir, cuando era chiquita me gustaba jugar con el agua sentir la frescura del agua.

Juana Villegas:

Negro: me imagino algo tranquilo como una noche silenciosa o con muchos ruidos y a veces hasta con mucho miedo porque se oyen los ladridos de los perros y coyotes o el búho y muchas cosas.

Rocío Benítez:

Río: siempre a mi me han gustado los ríos por lo fresco que se siente andar caminando a la orilla del río, los árboles que se mueven con el aire, el agua que corre y por eso cuando oigo la palabra río me imagino andar en el río y sentirme a gusto.

Elizabeth Soriano:

Viajar: es bonito porque conoces otros paisajes como aprender a comunicarse con otras personas. Cuando era pequeña pensaba: qué será viajar en un camión.

Otilia Soriano:

Amor: es sentir amor por los hijos, los hermanos, una amiga. El amor que sentí de mi esposo, aún muerto está el recuerdo en mi mente y doble amor y a la vez tristeza por mi hijo.

Todas leyeron su texto y cada lectura fue escuchada atentamente por el grupo, independientemente de la mayor o menor complejidad discursiva, cada fragmento de la memoria sensible iba llenando el espacio del taller. **El respeto hacia el otro ocurre no como un dogma sino como un encuentro con esa otra intimidad que me recuerda mi propia naturaleza humana.** Tal y como lo señaló Pascal Quignard “somos una especie sujeta al relato...nuestra especie parece estar atada a la necesidad de una regurgitación lingüística de su experiencia. Y esa necesidad de relato es particularmente intensa en ciertos momentos de la existencia individual o colectiva, por ejemplo cuando hay depresión o crisis. En ese caso el relato proporciona un recurso casi único”²³ En las narraciones de las tejedoras, podemos observar cómo la escritura y la visualización propician un relato lleno de emotividad y de una disposición poética ante sucesos muy diversos. La distancia se acortó entre todas nosotras. Mi mirada como investigadora se comenzó a transformar, el

²³ Revista “Le Debat” marzo/abril 1989 p.54

encuentro con las historias de cada una me hizo reflexionar en torno a la necesidad de crear otras formas de acercamiento a la subjetividad, con la vivencia de este momento de apertura por parte del grupo, sentí la responsabilidad de responder con la misma honestidad, de dejarme ir en el proceso de relación, de estar ahí también abierta con mi propia historia. Hubo muchos momentos similares y no planeados como parte de las estrategias de investigación, momentos en los que ellas me preguntaron para saber sobre mi propia vida, momentos en el que compartimos nuestras historias como mujeres, descubrimos que varias de nosotras habíamos tomado decisiones parecidas. El espacio del taller se comenzó a transformar, definitivamente, en un lugar de convivencia, en un espacio en el que ellas se comenzaron a sentir cada vez más cómodas y seguras. A mí me ocurrió lo mismo, cada semana era un avance en el proceso de autenticidad en la comunicación. De tal manera, es posible afirmar que mi proceso de investigación tuvo un sentido humanista, es decir que el “hacer la investigación” era el mismo proceso de autorevelación por mediación del otro, mi yo se fortalecía a medida que redescubría mi implicación en el desarrollo y en el proceso de aprendizaje de las tejedoras; y de manera recíproca ellas aprendían, adquirían seguridad y experimentaban con la palma, a medida que la relación con todas las integrantes del grupo se tornaba más profunda. Me dí cuenta, en medio de este proceso, que ellas ya me habían aceptado, que yo estaba integrada como parte del grupo y que esta aceptación era total, es decir yo participaba desde mi lugar y con mis propias capacidades.

Lo que teóricamente llamamos “diálogo” como proceso de afectación mutua, estaba ocurriendo realmente; en ese momento la investigación comenzó a retornar al grupo de manera significativa, porque realmente mi proceso de análisis, de escritura y de interpretación, se integraba fácilmente a las conversaciones y reuniones grupales. Cada vez que yo observaba una transformación en su proceso evolutivo, escribía y les leía en voz alta lo que yo estaba interpretando, entonces recibía de manera directa su respuesta. Particularmente significativo fue el momento en el que yo comencé a ver que su proceso de experimentación individual estaba ligado a una necesidad grupal de comunicación que les permitía compartir los hallazgos creativos para después reformularlos, agregarles otra cosa o perfeccionarlos. Entonces reuní un grupo de fotografías y les expuse mi interpretación, ellas me preguntaron que si esto era diferente a lo que hacen otros grupos, y yo les dije que tal vez sí, pero que lo más importante era que de esta manera su proceso creativo estaría revitalizándose todo el tiempo y que probablemente ello permitiría al grupo el mantener una relación de compromiso mutuo y de apertura constante al cambio. Ellas guardaron un poco de silencio y después confirmaron que si les parecía bien que las compañeras les enseñaran a todas lo que van logrando hacer para que no exista el egoísmo en el grupo. **Lo que yo descubrí, ellas ya lo estaban haciendo; al hacécelos explícito mi propia narrativa de aprendizaje afectaba al grupo en el sentido de “hacer conciente” un proceso iniciado de manera lúdica por algunas de las integrantes.**

De tal manera en el proceso dialógico, diversas narrativas de aprendizaje se entrelazan para lograr un “darse cuenta conjunto”.



En estas dos piezas, es posible observar la manera como han ocurrido las adaptaciones y el proceso de diálogo e innovación. La bolsa de mano de la parte inferior no tenía un “botón” para cerrarla, esta fue una de las primeras bolsas elaboradas. La segunda imagen muestra una bolsa más fina y firme y con la adaptación del broche.

Es importante decir, que el proceso de transformación en el caso específico de las bolsas, continúa y es posible observar una variación constante en los modelos, a través de pequeños detalles, diferentes tamaños y formas de los broches. Aunque siguen usando dos formas básicas de tejido: la de mecate muy fino trenzado, que es la de la foto superior, y el tejido de palma más tradicional y que también se usa en otros pueblos de la región mixteca.



Estas dos obras dejan ver el juego creativo que se desprende de la experimentación y el trabajo colectivo. El primer tapete pequeño de solamente 11 centímetros, fue la primera pieza de este tipo, elaborado como obra única y que al “entrar” al taller fue reelaborándose, y fue perfeccionándose hasta lograr aumentar su tamaño. La segunda foto muestra la primera pieza de gran formato, se trata de un tapete de 2 metros de diámetro elaborado con la misma finura, o incluso con una mayor precisión que el pequeño. Para que ocurriera esta evolución transcurrieron muchos meses de juego en el taller.



En estas dos piezas puede observarse la sutileza en el proceso dialógico, la primera pieza aportó al grupo la posibilidad de trabajar con el volumen y agregó el detalle, que a su vez retomó de una canasta elaborada mucho tiempo atrás, del rombo en un tejido suave y más liso. A partir de este hallazgo creativo, otra tejedora retoma el mismo sentido de volumen y aporta al grupo una nueva adaptación, al proponer en la segunda pieza, usar el mismo tejido suave y liso, pero “sacándolo” de la superficie de la obra. Es claro cómo el proceso de diálogo permite una creatividad continua.

APRENDIZAJE DEL TEJIDO DE PALMA.

En algunas entrevistas grabadas, en audio y en video, y en conversaciones mientras se trabajaba en el taller, las tejedoras me habían hablado de su experiencia de aprendizaje del tejido de palma, pero consideré importante continuar con la escritura de pequeños relatos y confirmar, con otra gramática, la historia compartida de la práctica del tejido de palma.

Juana Villegas Bautista:

Yo aprendí a tejer la palma cuando era muy pequeña me enseñó mi mamá y empieza uno con el sombrero llevando una fila así le decimos, la palma ha existido desde siempre en el monte porque yo me acuerdo que mi papá la iba atraer con sus burros se iba muy temprano y regresaba en la tarde luego nosotros lo esperábamos con alegría porque nos gustaba jugar con la palma verde por su

color, olor y textura ya al otro día nos ponían a tender la palma en el suelo para que le dé el sol y así se iba secando era una tarea de todos los días tenderla en la mañana y recogerla en la tarde para que no se manchara con el rocío de la noche así se seca en una semana o más dependiendo del sol que haga.

Mi mamá nos enseñó a tejer a todos mis hermanos y a mí porque decía que con el tiempo eso nos iba a servir de mucho y sí es cierto porque hoy en día he aprendido muchas cosas no nada más hacer sombreros sino artesanías de muchas maneras y formas distintas.

Silvia Cruz:

Me acuerdo que cuando tenía ocho años yo vivía con mi abuelita yo viví unos y tres años con ella llevaba los chivos con mi tía y en el monte me enseñaba cómo crecía la palma y que ella acarrea la palma para tejer sombreros o también ayudábamos a traer para techar las casas y al transcurso del tiempo mi abuelita me enseñó a tejer el sombrero fila por filita y así fui aprendiendo con la ayuda de ella y que se tenía que tejer en la cueva para que la palma estuviera húmeda ya que en mi casa no se tejía porque mi padre le había tocado sufrir de pequeño porque antes era más difícil la vida tenían que tejer en la cueva para que la palma estuviera húmeda tenían que tejer mucho para que fuera a cambio de maíz y el que no tejía no comía era más difícil no pagaban no había trabajo se tenían que desvelar y estar en las noches con vela en la cueva a veces tenían que dormir en la cuevas y por

eso él siempre nos decía estudien para el bien de cada uno de nosotros pero de sus seis hijos uno sigue estudiando y ahora he aprendido otra clase de tejido con la palma y que a veces eso nos ayudamos un poco ya que teniendo familia ahora si entiendo a mi padre y que ahora no me quede más que hecharle ganas a mi trabajo de palma ya que ahora cada día las compañeras han mejorado su trabajo cada vez más finos y que se ven muy bonitos ya que yo siempre lo he hecho más doblecito y que le voy a tratar de superar mi trabajo y a ser un poco más delgado ya que se ven más bonitos y para que tengan más salidas más trabajo de palma.

Araceli Fabián:

Lo primero que me acuerdo es lo que me cuenta mi mamá es que me ponía a tejer a la edad de seis años y de ahí fui aprendiendo luego me iba a la escuela cuando regresaba me decían que me ponga a tejer cuando mi papá se va al monte a traer palma me iba yo con él. Y cuando se hizo el grupo de la palma yo pensaba que no iba a poder tejerlo y después fui viendo cómo lo hacían las demás compañeras. Y la palma la ponía yo a la humedad y ya que este blandita la rajaba yo como lo necesitaba y después que yo aprendí se me hizo más fácil tejerlo, rajarlo y escogerlo porque yo escogía la palma más blandita más tiesa y la de color verde y ahora mi trabajo me gusta decorarlo con figuras y del color de la palma blanca y verde y ahora pienso que mi trabajo está mucho mejor que primero está mucho más finito.

Juana Cruz:

De niña me mandaban a tender la palma que traía mi papá del monte y en la tarde a recogerla y a guardarla para que no se manche la palma y aprendí a tejer a los 6 años me enseñó mi mamá primero a meter las palmas de la nidada y luego a tejer de una fila y luego que aprendí llevaba de cuatro filas y nos metían a la cueva a tejer para que no se quebrara la palma y se reunían varias personas a tejer pero el sombrero es pagado muy barato por eso cuando vinieron a dar taller de palma pues me inscribí para aprender otras cosas y así ayudar en la economía del hogar y me gusta hacer varias cosas como jugar con la palma cuando está tostada la palma pues se rompe fácilmente y se teje mejor húmeda, me gusta trabajar en grupo porque se platica o se cuentan cosas que nos pasan.

Rocío Hernández:

Cuando yo era chiquita como de ocho años me gustaba mucho cortar la palma y hacía mecatitos o me gustaba rajarla como veía que rajaba su palma mi mamá y después cuando ya estaba más grande mi mamá me hizo un sombrero y con ese jugaba pero al mismo tiempo aprendí a tejer. Después empecé a tejer y vendíamos el sombrero y me gustaba más, después me llevaron al monte a cortarla y la poníamos a secar y así pasó el tiempo y cuando me casé aprendí a hacer otros tejidos como los tapetes, tenates y los vendemos y me ilusiona tejer más palma.

Minerva Benítez:

Pues la palma hay unas que se sienten dobles y unas suaves y de diferente color y mi mamá me enseñó a tejer cuando tenía ocho años y poco a poco fui aprendiendo, también veía que iban a traer la palma y la ponían a secar para poderla ocupar para tejer el sombrero, primero se pone a ablandar la palma, luego se raja se va separando la palma para empezar para rellenar la copita y para la copa, luego se empieza se rellena la copita y se teje se rellena la copa y se vuelve a tejer, después ya vino el taller que está ahorita donde aprendí a como ahora se hacen cosas diferentes unas salen bien y otras no pero es como se aprende más.

Aurea Jiménez:

Yo lo que recuerdo de la palma que cuando tenía ocho años mi mamá me enseñaba a tejer el sombrero de palma y después yo misma tenía esa curiosidad de ver cómo está la palma y así se da uno cuenta cuál es la palma para empezar y cuál es para copita y cuál es pala falda. Y cuando yo tenía 15 o 16 años yo iba con mis hermanas al monte a cortar la palma. La palma se corta con cuchillo y con un machete y de allí hasta el momento la palma se ha hecho muy útil para nosotros porque de ella estamos sacando muchos trabajos y gracias a la palma estamos saliendo adelante.

Rocío Lara Jiménez:

Desde que tenía seis años de edad aprendí a tejer la palma y me dí cuenta que era un medio que tenían mis papás para comprar maíz o recaudo para darnos de comer a mis hermanos y a mí. A partir del día que aprendí a tejer los sombreros me daban tarea para que me apurara a tejer y así poder vender los sombreros el fin de semana entonces se hacían las compras, también me di cuenta que mi papá se iba al monte a traer la palma llevaba dos o tres burros y se iba casi todo el día porque está lejos y la tenía que cortar llevaba cuchillo muy filoso o también carrizo con cuchillo hasta la punta para cortar la palma que estaba en los palmones altos traía la palma después mi tarea era que cuando ya salía el sol como a eso de las nueve de la mañana se tendía la palma con la carita hacía arriba para que se secase después a las 5 o 6 de la tarde se recogía y se guardaba para que no quedara fea la palma así se hacía de 3 a 4 días luego me ponían a contar las palmas de 10 en 10 y mi mamá las amarraba en manojos o las escogía, ví también que elegía los colores o palmas largas y palmas medianas o chicas, también aprendí como rajar la palma y ví que unas palmas eran más duras, otras más suaves, unas más anchas otras más delgadas y hasta los 16 años aprendí a empezar los sombreros porque antes tejía pero mi mamá era la que los empezaba y ayudaba a tejer y como tejía rápido pues me daban más tarea de hacer 4 o 5 sombreros diarios para poder comprar fruta o carne si queríamos comer o de ahí me daban 2 o 3 pesos para ir a la escuela, pero solamente los lunes no era diario.

Ahora a los 34 años ya tengo a mis hijos pero ya tengo otra forma de tejer la palma ya no haciendo sombreros sino haciendo tapetes o cestos y ya tiene un valor más que el sombrero y me ayuda a sacar adelante los estudios de mis hijos. Hoy tengo 38 años y siento que es una manera de sobrevivir tejiendo la palma por eso para mí quisiera que la palma no se acabara nunca y que es algo muy valioso y que siempre fue así y ojalá así sea siempre.

Jacqueline Cruz Cruz:

Tenía 6 años cuando mi mamá me enseñó a tejer la palma lo primero que aprendí es rellenar la copa después me enseno llevar una fila después dos etc. A la edad de 10 años conocí como era la palma nunca imaginé que fuera una planta, después aprendí empezar el sombrero hasta terminar, nos uníamos entre varios en una cueva y hacíamos apuestas para ver quién tejía más rápido y el que perdiera le tocaba castigo, con un chicalote nos pegaban en las manos, como mi mamá veía que tejía un poco rápido prefería hacer el quehacer de la casa y yo avanzar el sombrero me daba tarea diario para avanzar en ese tiempo toda la palma de orilla se utilizaba para cercar las casas, para hacer mecates, se hacían casas de palma, también me enseñaron cómo se raja la palma para sombrero catrin, para el charrito y el corriente que hay una diferencia en lo ancho para sacar la copita y la falda, o para hacer sopladores o tenaces mi hermano sabía hacer el llamado capizallo pero yo no aprendí y así es como aprendí a tejer.

Rocío Benítez:

Aprendí a tejer como a los ocho años mi mamá me enseñó y a mí si me gusta tejer y más cuando la palma está suavcita y blandita. Me acuerdo que me iba a juntar palma con mi papá al monte y era muy bonito ver mucha palma y escoger las más largas y anchas. Luego cuando ya tejía más bien, mi papá me decía que a ver quién termina más pronto de acabar de hacer una copa de sombrero y así me apuraba y fue como aprendí a tejer rápido. A mí me gusta la palma blanca y verde la que está morenita no me gusta muy bien. Y ahora con este tejido y trabajo me gusta tejer más y hacer cosas que imagino por eso estoy muy contenta de que aprendí y así puedo tejer más y jugar más con la palma.

LA IDEA DE GRUPO EMERGIENDO DESDE EL RECUERDO.

Marina Ortiz:

Recuerdo cuando fuimos al río liebre, fuimos varias compañeras, nos divertimos jugando el agua del río, también jugamos algunos juegos que se nos ocurría, contaron chistes, bromas y demás cosas, cada quien llevó algo de comer, o algo de tomar, ahí convivimos y además nos fuimos a olvidar un poco de los quehaceres de la casa porque nos dedicamos a divertir es por eso que nos tomamos esta foto para que después nos sirva como recuerdo de compañeras del taller de palma, y así seguir conviviendo en grupo y con diferentes personas y eso me agrada ya que seguimos unidas en el trabajo, en convivencia y demás aspectos. También fuimos a

disfrutar del aire, del silencio del lugar, del ruido del río y muchas cosas que nos sirven para inspirarnos en los trabajos de palma.

Norma Lilia:

Al menos para mí ha sido una experiencia muy bonita porque en todo momento ha habido mucha comunicación en el grupo, cuando yo entré no se opusieron, al contrario todas me aceptaron nunca han sido egoístas. Cuando nos reunimos siempre es gradable porque siempre hay pláticas, chistes muchas risas incluso competencias cuando hay trabajos todo eso ha sido para mantener al grupo unido y que no haya distanciamientos. Espero que sigamos así siempre.

Minerva Benítez:

Pues el recorrido de esta fotografía para mí fue muy bonito. Fuimos como grupo de tejido de palma y también a conocer el lugar llamado Río liebre, fuimos acompañadas por Pati, en el río platicamos, comimos y seguimos caminando ahí nos pasamos todo el día y la visita de Pati es siempre por eso nos sentimos contentas y no nos desanimamos porque ella no nos olvida y nos anima que le hacemos ganas.

Silvia Cruz:

Pues yo pienso que lo que nos ha mantenido unidas pues es un poco de trabajos que hemos tenido ya que debido a esos trabajos nos unimos para empezarlos y

para decidir, opinar las salidas que a veces hay ya que por eso nos reunimos, porque cuando ya no hay trabajos ya no se reúne y somos pocas las que nos reunimos ya que nos vamos desesperando poco a poco porque no tiene mucha salida nuestros trabajos y es por eso que se desaniman a las reuniones que tenemos, y cuando nos dicen que hay un pedido de algunas piezas todas nos ponemos contentas porque para cada una de nosotras es muy bonito saber o sentir que podemos también a portar algo para la casa, y las muchas comprarse ropa o calzado para ellas ya que no contamos con fuentes de trabajo aquí en nuestra comunidad. Y saber que nuestras piezas son una historia de cada una y que también al tejer nos refleja un poco de tanto pensar.

Araceli Fabián:

Yo lo que más me gustó de ese día fue cuando nos fuimos a río liebre que había agua y nos mojaos todas y nos acostamos en las penas para secarnos, después nos tomamos fotos, luego comimos y nos fuimos a juntar flores o algunas otras cosas después nos fuimos a jugar con todas las compañeras y hasta la tarde nos venimos y después nos fuimos otro día de este otro lado del monte cuando fuimos al agua escondida y fuimos a darle la vuelta completa y juntamos palma, también convivimos con las compañeras y luego llegó el carro y nos venimos todas y trajimos nuestra palma.

Alberta Jiménez:

Me recuerda el día inolvidable que fuimos de excursión al río liebre con la compañía de Pati todo el grupo de la tejida de la palma nos sentimos felices y contentas como si fuéramos una sola familia que mientras tengamos vida no la olvidaremos.

Para la interpretación del sentido de los relatos y recuerdos de las tejedoras, retomo la propuesta Jaques Fontanille, quien propone buscar en la base fenomenológica de la semiótica el vínculo entre el discurso y el sentido de ser y estar en lo sensible²⁴ De tal manera que los signos se vuelvan a ligar al cuerpo y el texto revele su dimensión pasional. En primer término, observaremos o descubriremos el espacio tensivo a partir de sus articulaciones: la profundidad y el campo de presencias/ausencias.

La profundidad tiene que ver con la organización del espacio y el tiempo a partir de la orientación o del punto de vista del sujeto. El cuerpo del enunciador se ubica con relación a lo próximo y lo lejano. A través de la narración hay un movimiento hacia el recuerdo o hacia el porvenir trasladando esbozos de distintos momentos del espacio-tiempo al presente de la enunciación. La profundidad está dada por la relación presencia/ausencia. Fontanille, siguiendo a Greimas propone cuatro modulaciones de esta relación:

²⁴ Jaques Fontanille, citando a Husserl en Morphé #9 p 10.

Presentificación de la presencia-“satura el campo perceptivo si la materialidad de la cosa misma se impone con tal intensidad al cuerpo propio del sujeto”²⁵. Se trata de la plenitud misma.

Presentificación de la ausencia- “Suscita la resonancia de las figuras alejadas pero que se han conservado”. El recuerdo y la nostalgia participan del aquí y ahora, de la unidad del presente.

Ausentificación de la presencia- Se caracteriza por la espera como estado de ánimo, hay una figura que aparece en un horizonte, el sujeto intenta acortar la distancia suspendiendo la conciencia del presente para orientarse hacia lo lejano.

Ausentificación de la Ausencia- El vacío, la nada, la evanescencia de la cosa misma. El estado de ánimo sería “el temor angustiante a la nada” en el que el cuerpo pierde posibilidad de ubicarse y completar su sentido.

Estos estados de ánimo fundamentales con relación al sentido de los textos escritos por las tejedoras nos permitirán comprender las narrativas de aprendizajes en su dimensión sensible.

Juana Cruz Reyes:

“aprendí a tejer a los 6 años, me enseñó mi mamá”

²⁵ Rev. De Ciencias del lenguaje. Morphé #9. “La base perceptiva de la semiótica”, Jaques Fontanille p. 16

Araceli Fabián:

“Lo primero que me acuerdo es lo que me cuenta mi mamá es que me ponía a tejer a la edad de seis años y de ahí fui aprendiendo”

Silvia Cruz:

“Me acuerdo que cuando tenía ocho años yo vivía con mi abuelita, yo viví unos tres años con ella, llevaba los chivos con mi tía y en el monte me enseñaba como crecía la palma y que ella acarreaba la palma para tejer sombreros o también ayudábamos a traer para techar las casas y al transcurso del tiempo mi abuelita me enseñó a tejer el sombrero fila por fila y así fui aprendiendo con la ayuda de ella”.

Juana Villegas:

“yo aprendí a tejer la palma cuando era muy pequeña, me enseñó mi mamá”.

Rocío Hernández:

“cuando yo era chiquita como de ocho años me gustaba mucho cortar la palma y hacía mecatitos o me gustaba rajarla como veía que rajaba su palma mi mamá”

Aurea Jiménez:

“cuando tenía ocho años mi mamá me enseñaba a tejer el sombrero de palma y después yo misma tenía esa curiosidad de ver cómo está la palma...y cuando tenía como 15 o 16 años yo iba con mis hermanas al monte a cortar la palma”.

Jacqueline Cruz:

Tenía 6 años cuando mi mamá me enseñó a tejer la palma lo primero que aprendí es rellenar la copa, después me enseñó a llevar una fila, después 2”.

Rocío Benítez.

“aprendí a tejer como a los 8 años, mi mamá me enseñó y a mí sí me gusta tejer y más cuando la palma está suavcita y blandita”.

La presencia materna aparece como una plenitud, como la energía femenina que anima al grupo desde el recuerdo y que se actualiza en el proceso de aprendizaje que no cesa. **El aprender es una disposición del cuerpo, de la memoria y de las emociones que llenan cada instante del tejido de palma.** Por ello la naturalidad del grupo para aprender entre ellas, para jugar y mejorar sus destrezas; la lealtad en este caso tiene una historia femenina, son las madres, las abuelas y las hermanas quienes continúan aprendiendo.

El recuerdo de un paseo al río, confirma la capacidad que tiene cada tejedora para entrar en una relación de grupo, la nostalgia es rebasada por la plenitud del presente:

“fuimos al río liebre, fuimos varias compañeras, nos divertimos jugando el agua del río, también jugamos algunos juegos que se nos ocurría, contaron chistes bromas (...) también fuimos a disfrutar del aire, del silencio del lugar, del ruido del agua y muchas cosas que nos sirven para inspirarnos en los trabajos de palma”.



La presentificación de la ausencia se manifiesta también, en la relación de aprendizaje como “competencia” familiar, frecuentemente impulsada por el padre. El tejer más rápido o el tejer mejor, en el presente del grupo se ha transformado en la necesidad de mostrar y comunicar los hallazgos de cada una.

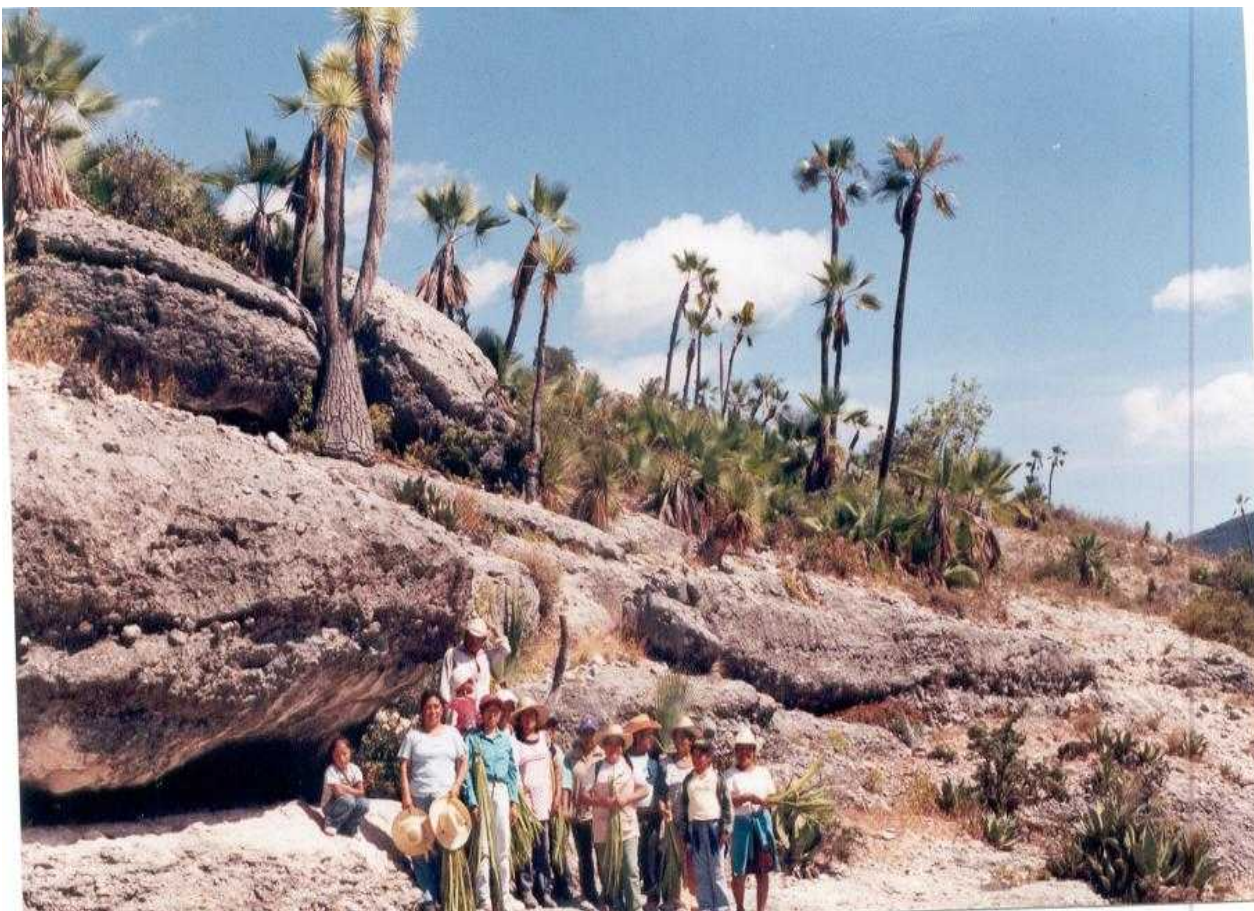
Rocío Benítez:

Aprendí a tejer como a los ocho años mi mamá me enseñó y a mí si me gusta tejer y más cuando la palma está suavcita y blandita. Me acuerdo que me iba a juntar palma con mi papá al monte y era muy bonito ver mucha palma y escoger las más largas y anchas. Luego cuando ya tejía más bien, mi papá me decía que a ver quién termina más pronto de acabar de hacer una copa de sombrero y así me apuraba y fue como aprendí a tejer rápido. A mí me gusta la palma blanca y verde la que está morenita no me gusta muy bien. Y ahora con este tejido y trabajo me gusta tejer más y hacer cosas que imagino por eso estoy muy contenta de que aprendí y así puedo tejer más y jugar más con la palma.

A partir de la experiencia sensible de cada una en su participación en el seno de la familia, se ha creado, recreado e inventado la forma de aprendizaje colectivo que podemos observar en el taller de palma de Tequixtepec.

La idea de pertenencia cobra sentido siempre en el presente pero su fuerza emotiva radica en la capacidad reflexiva de los sujetos para conectar las vivencias en el devenir. Múltiples instantes conforman el sentido de ser tejedora: las carencias de

infancia, la figura materna, los paisajes, la comida...las transformaciones del tejido se tensan entre el pasado y el porvenir para llenar el presente. El acto de tejer en el aquí y ahora tiene sentido por la historia compartida de aprendizajes, una historia que se sostiene por la relación madre-hija. Así es posible sentir y pensar que cada pieza tejida es una historia.



IV

ANALISIS DEL PROCESO DE CREACION DE OBRAS DE PALMA.

El proceso de creación de obras tejidas con palma puede analizarse a partir de la idea de buscar comprender, más que el proceso de significación a partir del análisis de los códigos, la dinámica de la producción de sentido y por lo tanto centrarse en el movimiento y la transformación. El corpus para el análisis está integrado por una selección de obras que muestran los distintos momentos en la transformación del sentido del proceso de creación, así como el contexto en el que ocurre; a partir de lo cual, las tejedoras pueden continuar produciendo y aprendiendo, y logran mantener la cohesión del grupo.

La propuesta de fases diferenciadas para este análisis, ha sido construida a partir del estudio de la fenomenología de Husserl y Merleau Ponty, del concepto de aprendizaje que sintetiza Wenger con relación a las comunidades de práctica y el proceso de diálogo y creación, desde la Psicología Gestalt. Estas fases son coordinadas que en su integridad nos acercan a la comprensión de las piezas como documentos de un proceso vivo que comprende (como se señaló en el capítulo 2) la relación entre sensibilidad, participación y producción en un contexto determinado, tanto por el devenir histórico del pueblo como por la trayectoria del grupo de mujeres.

Primera Fase: Fenomenología de la técnica.

Se trata de describir los distintos aspectos sensibles que se asocian al material y a la relación entre el cuerpo y el acto de tejer, como a la idea de dar forma y resolver preguntas en torno a la dimensión, textura, peso, estructura y belleza de las obras en sus distintos momentos.

Segunda Fase: El aprendizaje y la creación como un vaivén entre la intimidad y la socialización.

La búsqueda es revelar la manera como la comunidad de tejedoras negocian y establecen su propia forma de aprendizaje.

Tercera Fase: El diálogo y el goce.

Como aspectos que sostienen la producción de una gama creciente de diseños y que posibilitan la reflexividad, y la forma como ellas mismas sintetizan el proceso interactivo por medio del cual, pueden participar como investigadoras de su propio quehacer

FENOMENOLOGÍA DE LA TÉCNICA.

Husserl descubrió que todo sentido se construye a partir del mundo sensible, ello implica la necesidad de transitar entre un saber racional a un no-saber radical que puede entenderse como disponibilidad sensitiva pre racional. Esta disponibilidad sensible es una primera vía de acercamiento al sentido de las obras. A su vez, Merleau Ponty plantea la necesidad de recuperar al cuerpo como centro para la aprehensión del sentido, por lo tanto la dimensión pasional, las emociones, se tornan en elementos analizables que se objetivan en la expresividad de las piezas. La dimensión temporal, es el aspecto estructurante de la producción: la desaceleración del tiempo favorece la identificación de un mayor número de relieves sensibles; y la aceleración neutraliza la variedad y favorece la pregnancia de los más prominentes.

Husserl destacó que el sentido del tiempo está activo a cada instante del devenir y ocurre únicamente en la experiencia²⁶. Desde la Fenomenología, es posible explorar la vivencia en que se lleva a cabo tanto la intuición del espacio como del

²⁶ *Este aspecto fue tratado ampliamente en las Lecciones de Fenomenología de la conciencia interna del tiempo. 2002, Trota. El mismo Husserl, afirmó en este libro que la modernidad, tan celosa de su saber se ha ocupado muy poco del estudio filosófico del tiempo.*

tiempo, los datos fenomenológicos no están en el campo de lo objetivo sino en el de la relación entre lo medible y lo vivido; el énfasis en esta fase del análisis está en el hecho de que es necesario trascender a la descripción de aspectos de la creación, como narraciones de un desarrollo, para acercarse al sentido, la vivencia, el sentir y la mirada como aspectos propiamente humanos que hacen posible la exploración de la realidad y su aprehensión: miramos en el tiempo, miramos con la memoria y con la integridad del ser. Husserl plantea también que un análisis que considere únicamente aquellos aspectos reales o medibles es bidimensional, en cambio si se considera la relación entre estos aspectos propios de la percepción con las sensaciones que produce la vivencia, logramos comprender el volumen o la tridimensionalidad del sentido de una obra, suceso o cosa.

En este sentido una posibilidad es el trabajo grupal de observación de su propia técnica como una forma de distanciamiento, por medio de la organización en pequeños grupos que eligen piezas, las ven, las tocan, y conversan para encontrar cómo han cambiado sus obras, cómo las ven, a qué les recuerdan y qué sensaciones les provocan. La conversación como vía para imaginar juntos, compartir ideas y finalmente completar el proceso creativo. De tal manera que lo que le falta al objeto, lo completan las palabras que a su vez expresan momentos de imaginación.

Rocío Benítez:

El trabajo que hacemos usamos todo nuestro cuerpo, como por ejemplo las manos, los dientes, la mente todo lo ocupamos cuando realizamos este trabajo. Con la combinación de la forma y el tejido y el color nos hace sentir sensaciones diferentes y que nos hace ver que nos hace falta más práctica con el mecate.







Rocío Lara:

Sí pues también nosotras relacionamos los colores con la naturaleza y el suelo así, las casas, los árboles, la calle, las piedras, todo y este también vimos cómo el tejido que teníamos anteriormente con el que ahora, me di cuenta de que ahora está mejor. Y si nos damos cuenta de que tenemos que apretar más el trabajo para que salga más plano, que no esté rasposo, tratar que no se vea la palma de orilla. Ora sí que hecharle ganas y crear nuevas cosas, yo creo no se ellas.







Jaqui:

En el color como está relacionado por ejemplo con la tierra, con la piedra y cerrando los ojos sí podemos palpar de qué lado es derecho y de qué lado es revés y pues sí se siente.

Juana:

Pues lo que pasa es que así de revés tiene gordito, está como mucho más suave la pieza.

Durante el tiempo de trabajo, hay posibilidad para experimentar con el material, es importante acercarse, preguntar y tratar de tematizar la vivencia de la tejedora en el momento de un nuevo hallazgo.

¿Cómo se siente este tejido?

Jaqui: Pues bien, le digo de aquí se pueden sacar otras cosas, algunos canastos o una variedad que vaya uno imaginando.

Queda un tejido de doble vista ¿verdad?

Jaqui: Sí

En cuanto a las sensaciones que les producen las piezas, varias de ellas fueron capaces de verbalizarlas a través de comparaciones y metáforas. Con relación a una canasta, Elizabeth dijo: *“Una batea de peña del río”*. Doña Alberta mencionó que: *“es suave y dura al mismo tiempo y huele al campo”*. Por otra parte, mencionaron que el verde les da una sensación especial y natural. También, observaron que el verde resalta el blanco.





Con relación a una pieza en forma de olla, que puede usarse como florero, la propia realizadora de la obra manifestó:

Rocío Benítez. "Está muy duro, como piedra. Se siente rasposo como la piedra para tallar. La forma de roca salió del mismo material por lo duro y apretado del mecate. Tiene un olor concentrado, la forma no deja escapar el olor"



La transformación que ha ocurrido en la técnica, en el sentido de afinarla, definirla, hacerla más firme y fuerte; tiene que ver con la capacidad de observación y la conciencia acerca de la forma del objeto que las tejedoras demuestran con sus testimonios, pero sobre todo con sus obras. Ellas logran que los aspectos diminutos se engrandezcan en el proceso creativo, este procedimiento poético se puede ver en piezas metafóricas como condensaciones de este saber materializado por la práctica y también en la relación afectiva que establecen cada una con sus piezas.

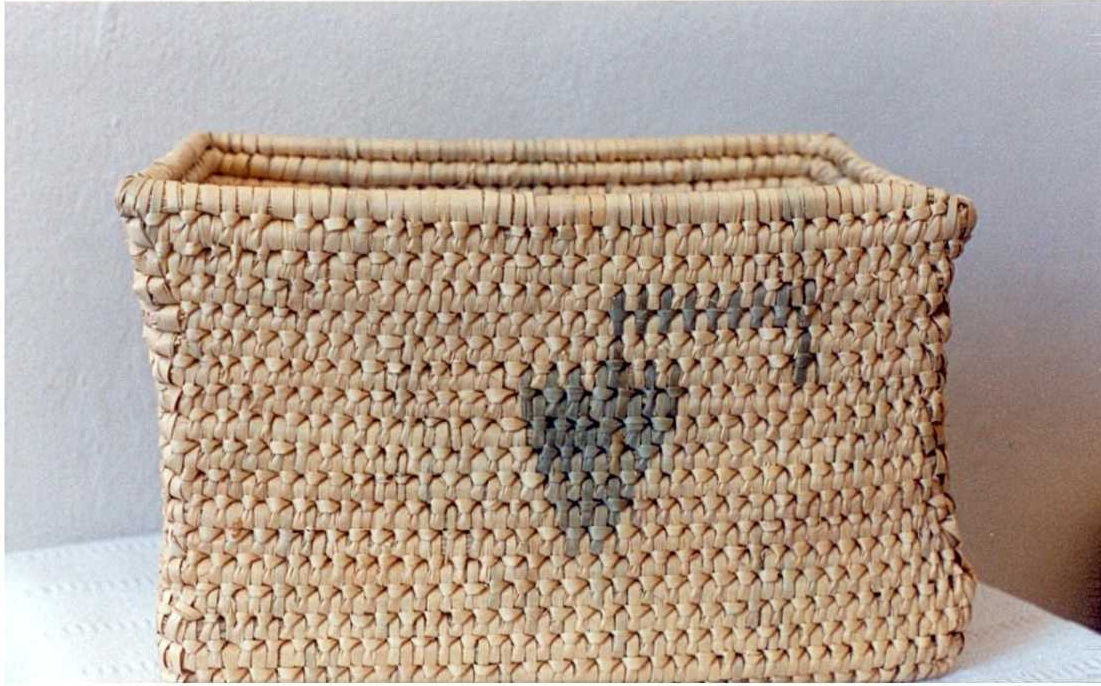


Así era el tejido al inicio del proceso.



La transformación como un cambio en la percepción de la forma y como un refinamiento de las posibilidades del material.







El tiempo, la capacidad de contemplación, el trabajo como medio para la exploración de la propia sensibilidad, la disciplina y la constancia que implican el sentarse durante horas para lograr el tejido fino, la grandeza de lo diminuto.

La unidad temporal fenoménica es el aparecer, y la sucesión de apareceres hace posible la aprehensión del objeto; en este sentido es posible entender la dimensión temporal de las obras de palma en su complejidad espacio temporal como obras que encierran en su espiral una duración y cuya percepción está dada de modo distinto mientras se crea, que cuando es completa y siempre presente; sin embargo, al mirarse se pueden intuir sus distintos apareceres.

¿En qué momento los objetos de palma están en la fantasía y de qué manera aparecen o se inventan en la duración del proceso de tejerlos?



Es posible decir que un acercamiento fenomenológico a la creación de las obras necesita considerar además, que la imaginación es el factor que vincula y favorece el surgimiento de hallazgos o invenciones técnicas, se trata de un constante renacer del tejido y de las formas. Es el deslumbramiento estético lo que produce el goce que a su vez otorga unicidad a las piezas. La Estesis, es el conjunto de calidades sensibles, es el universo de sensaciones que emergen en el contacto y la contemplación, al hablar de deslumbramiento estético propongo entenderlo como un aspecto lúdico e incluso eufórico de la técnica que le da sentido, fuerza y orientación.

Finalmente, de acuerdo con Merleau Ponty, el cuerpo es para el sí mismo mucho más que un conjunto de órganos, es una posesión que tiene integridad y la percibo de manera total, somos capaces de conocer la posición de sus miembros y tenemos una visión de la parte y del todo como un esquema corporal, que es una toma de conciencia global de mi postura en el mundo, es mi propia forma de estar. La espacialidad del cuerpo no es como la de los objetos exteriores (de posición) es una espacialidad de situación, es decir que mi cuerpo es siempre activo y se dirige en el espacio, hay una disposición del cuerpo en una situación determinada, de tal forma que sea posible plantear que existe un tipo de diálogo entre el cuerpo y el entorno, en este caso también entre el cuerpo de las tejedoras, la palma y la obra en proceso.

APRENDIZAJE: INTIMIDAD Y SOCIALIZACIÓN.

El concepto de aprendizaje del cual partimos para este análisis proviene de la perspectiva social del aprendizaje: “el aprendizaje, cual sea su forma, modifica quienes somos cambiando nuestra capacidad de participar, pertenecer, negociar significado. Y esta capacidad se configura socialmente con relación a las prácticas, las comunidades y las economías donde se conforman nuestras identidades”²⁷ De tal manera que el aprendizaje emerge como una negociación en la práctica y está relacionado con la experiencia, la identidad, el poder, el compromiso, la comunicación y la imaginación.

Los intereses centrales de esta fase son: las formas de participación, de organización, las interacciones, y el proceso de creación. Estos cuatro aspectos se complementan con el concepto de “mundo del arte” acuñado por Howard Becker²⁸. Aquí el arte es el resultado de una producción conjunta. De tal forma es posible plantear los siguientes aspectos centrales para la observación y la interpretación: los vínculos cooperativos que se establecen, la relación emocional o afectiva entre el grupo y entre cada tejedora y sus obras.

²⁷ Wenger Etienne, *Comunidades de práctica*. Paidós, Barcelona. 2001, p270

²⁸ Becker, Howard. *Art worlds*.

Cada uno de estos ejes se hace visible, a partir del registro etnográfico por medio de imágenes, testimonios y reflexiones. Dejando surgir los hallazgos del grupo, las dificultades y la *lucidez de la mirada*²⁹ de las mujeres.

-Silvia, cómo me decías que se llama esta palma.

-Esta es palma maciza y este es el cojollo de la palma, es tierna esta.

-Así se corta ya en el monte.

-Sí

-Oye cuéntame cuántas veces deshiciste el tapete.

-Cinco

-¿Cómo fue el inicio, muy difícil?

-Pues empezaba y luego me paraba, iba a ver el trabajo de las demás compañeras, y el mío estaba muy feito, no me gustaba y lo desbarataba. Empezaba otro y lo

²⁹ Este concepto fue acuñado por Bachelard y es la manera como él define la ensoñación. Una de sus propuestas consistía en afirmar que a través de la ensoñación es posible la transformación de nuestras condiciones de vida y la creación de nuevas imágenes.

mismo, salía más peor y ya el tercero dice mi esposo, dice “mejor empieza otro despacio y que valga la pena”, el cuarto y tuve luego que empezar otro.

-¿Este sí te gusta?

-Sí ya me gusta.

-Ya aprendiste a iniciarlo.

-Sí

-Me acuerdo que me dijiste una vez algo así como que el arte sale de las manos ¿te acuerdas?

-Sí pues como uno va trabajando de eso mismo se da una idea más o menos este queda, salen cuántas imaginaciones, pero cuál de todas.

-¿Cómo es eso?

-Haga de cuenta no, tengo el verde y no sabía si cuadrado o rayas verdes así como un sol o este triángulos también.

El sentido de la colaboración que se ha ido desarrollando en el taller, muestra la necesidad de un “saber hacer” (Chamoux) que en este caso se vincula con la libertad y la posibilidad de autocrítica. Al no existir “un maestro”, la responsabilidad

del aprendizaje se autonomiza y cada una comienza a aportar y a compartir de manera que el proceso creativo del grupo se dirige hacia el desarrollo de destrezas al mismo tiempo que hace surgir nuevas formas. Al estar inmersas en el hacer hay una visualización constante de soluciones para la obra, al reflexionar sobre las posibles “formas” ellas comienzan a tomar decisiones acerca del resultado y de la forma de conseguirlo. Hay una excitación, una emoción profunda que las hace dejarse ir en la experimentación hasta que la obra queda terminada. La frase de la tejedora en la que afirma que “salen cuántas imaginaciones, pero cuál de todas”, muestra la vivencia del aprendizaje basado en la práctica y en la imaginación.

-Doña Otilia, para tejer el tapete tiene que tejerlo ya de pie.

-Pues sí, sí porque como falta todavía ponerle mecate, lo tengo que tener aquí para trabajar, sí, sí.

-¿Y es muy cansado?

- Para mí es muy cansado el mecate porque pues ese es el que se entretiene uno para hacerlo, pero pus hay voy sí, porque ya ve que a veces saliendo uno se alienta. Sí pues vengo con gusto, vengo ya se la hora que tengo que entrar y me apuro al quehacer de la casa y me vengo no he faltado ni un día, mis compañeras le pueden decir o la señora que le decimos la primera.

Otro rasgo importante y singular en el desarrollo del aprendizaje y la conformación del grupo, es el hecho de que surge la necesidad de liderazgo al igual que el compromiso mutuo. La “primera”, propuesta por el grupo como la compañera que está a cargo de representarlas, pero sobretodo es la encargada de apoyar y mantener la unión, por eso “la primera” tiene un cargo temporal, de un año, ello no es sorprendente, si pensamos que los cargos en un pueblo que se rige por usos y costumbres duran un año también. El entorno cultural se entrelaza con la organización del grupo.

Los aprendizajes que se desarrollan están relacionados con habilidades creativas tales como: capacidad de observación y análisis de las formas, los movimientos y ritmos involucrados en el acto de tejer la palma; capacidad lúdica relacionada con la posibilidad de experimentar con el material y probar una y otra vez distintas soluciones a problemas prácticos y visuales, es decir que las tejedoras se plantean visual e intelectualmente problemas creativos que luego las conduce a un proceso experimental en el que hay curiosidad, sentido de reto y gozo al mismo tiempo. Algunas veces la solución es la imaginada pero ocurre más a menudo el asombro por lo emergente, la obra se desarrolla caprichosamente entre la imaginación y las manos.











Al sostenerse tanto el sentido de colectividad como el espíritu lúdico durante un tiempo prolongado; la posibilidad de elegir libremente y la capacidad de dialogar y compartir los hallazgos creativos, dan paso a la profusión de formas, a la inagotable producción de nuevas piezas.

DIÁLOGO Y GOCE.

Congruente con la propuesta etnográfica de construir la investigación a través de diversas formas de registro; en esta fase será posible reconocer la importancia del contacto como la realidad primera para el establecimiento de la relación. Siguiendo a Robine³⁰, el contacto hace posible que lo ajeno o diferente se torne semejante y cercano. “El contacto es la toma de conciencia de la novedad asimilable y el comportamiento dirigido hacia ella; es también el rechazo de la novedad inasimilable...cualquier contacto es un ajuste creador”³¹ De acuerdo a la terminología gestalt, el ajuste creador es el equilibrio entre la dimensión de lo real y la fantasía que hace posible la ampliación de las posibilidades y la emergencia de nuevas formas. Hay tres momentos fundamentales en este proceso: el contacto como aspecto primario en la génesis del vínculo y la relación. La relación con la materia y las obras (palma y piezas), y la relación yo-tú.

³⁰ Robine, Jean Marie. *Contacto y relación en psicoterapia gestalt. Cuatrocientos.*

³¹ *Op. cit, p 36.*

De manera fundamental, encontramos las evidencias de la afectación mutua y cómo se logra un “darse cuenta conjunto”, que produce una sensación particular, una emoción ante el surgimiento de una nueva configuración en el campo. El darse cuenta es una forma de vivenciar³², es una manera de estar alerta en la situación y hace posible la configuración de nuevas totalidades.

-Ustedes varias veces me han dicho que disfrutan este trabajo aunque sea cansado, entonces ahí hay una diferencia que me parece importante entre como sienten su trabajo ahora y cómo era antes cuando solamente tejían el sombrero.

Rocío Lara:

-Si da gusto hacerlo porque luego tenemos pensado hacer una cosa de una manera y al ir tejiendo pues va saliendo otra que nos gusta más de lo que habíamos pensado hacer. Por mí si que es mucho más bonito porque el sombrero nada más le damos una forma y eso es lo que tiene que ser.

-Se repite

³² Yontef, Gary. *Proceso Diálogo. Cuatro vientos*, 2003.

Rocío Lara:

-Sí se repite siempre

-Y qué fue lo que motivó a empezar a hacer nuevas piezas porque he observado que surgió del grupo, ustedes comenzaron a hacer nuevas piezas y nuevos tejidos.

Rocío Benítez.

-Pues será que mi imaginación o porque me gusta y pensé que alomejor se pueden hacer muchas cosas con la palma y pues así pensando nada más o viendo así las cosas, yo me imagino alomejor sale esto. Osea lo intento, ya lo voy tejiendo y ya casi siempre no me va saliendo como quería, va tomando otra forma y yo lo voy siguiendo.

-Como que te dejas llevar.

-Aja por decirlo así.

Jaqui:

-Yo también lo mismo, veo la idea por ejemplo veo algo que me gusta y digo voy a intentarlo y a veces ha dado resultado, así me gusta jugar con la palma y sacar

otras cosas, ahorita hemos tenido éxito en cuestión de las cositas que se han estado inventando.

Juana:

-Es bonito porque como dicen no tiene uno una idea fija de lo que se va a hacer pero conforme se va avanzando van saliendo otras cosas, se siente bonito, se siente satisfacción de que yo no quería esto pero ya salió otra cosa y hasta mejor de lo que había pensado.

-Se sorprende.

Juana:

-(ríe) Sí y como le digo pues así hemos tenido alomejor altas y bajas pero así hemos seguido.

-Y qué pasa con el grupo cuando alguien llega con algo nuevo ¿Qué pasa con las demás?

Viky:

-Pues da gusto porque ella ya su imaginación ya se imaginó otro trabajo, ya la motiva a la otra compañera a inventar algo y tratar de sacarlo.

-Entonces ¿Cuándo una encuentra algo nuevo lo comparte con las demás?

Viky:

-Sí, luego nos dice mira lo que hice o hay está la muestra, entonces da mucho gusto porque entonces ya se va uno imaginando y lo trata de hacer.

-Y cuando tratan de hacer lo que inventó otra ¿qué pasa, sale diferente, cada una agrega algo más?

Viky:

-Pues sí porque algunas tejen diferente lo combinan o sacan otras figuras y ya sale diferente, se ve más llamativo.

Juana:

-Siempre va a haber diferencia porque no todas tejemos igual.

Viky:

-No tejemos igual.

Juana:

-Sí se ve una diferencia pero sí nunca sale idéntico.

Jaqui:

-Cada una tiene su estilo de trabajo.

-Cuál será la causa de que cada una tenga su estilo.

Rocío Lara:

-Porque alomejor cada una dice yo así tejo y a como yo tejo así voy a sacar la forma del trabajo que hizo la compañera y no queremos alomejor imitar el tejido para tratar de mejorarlo.

-Y al momento de estar tejiendo, hay alguna emoción que ustedes sientan fuerte en ese juego de estar imaginando, inventando. ¿Hay alguna emoción?.

Rocío Lara:

-Sí al menos yo cuando digo ahora voy a sacar esto y ya llega el momento en que voy a hacer la comida o tengo que ir a algún lado y si lo dejo siento que ya no me va a salir a como lo estoy imaginando y digo mejor espero, mejor termino y dejo para después lo que tengo que hacer. Digo, voy a seguir tejiendo para que no se me quite esa idea de cómo va a quedar. Y sí se siente emoción al grado de que uno no quiere dejar de tejer hasta que la pieza salga.

-A alguien le pasa algo similar a lo que dice Rocío, o algo diferente.

Cristina:

-Bueno pues cuando yo empiezo una pieza trato de terminarla para que no se quede a medias porque cuando la vuelvo a agarrar siento que ya no es lo mismo.

-¿Por qué no es lo mismo?

Cristina:

-Se siente que queda mal, que ya no va a quedar como iba.

-Entonces cuando tú comienzas una pieza siempre tejes hasta terminarla.

Cristina:

-Sí

-Y cómo ha sido su relación con la familia a partir de que ahora ya están creando estas obras ¿qué me quieren contar, de la ayuda, del apoyo o tal vez de problemas con la familia?.

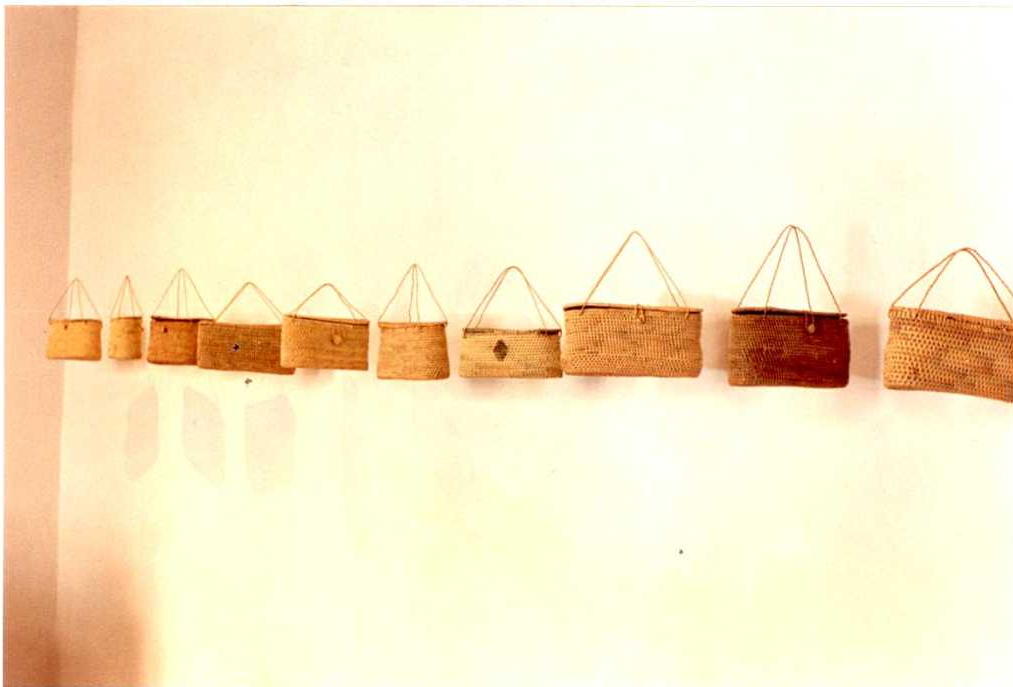
Rocío Lara:

-Bien yo así ven que yo estoy haciendo algún trabajo y dicen ¡Ay te está quedando bonito! Y lo primero que me preguntan es ¿todas están haciendo lo mismo? Digo “no”. Este están al pendiente de los pedidos y luego así como dice Cristina sí es

cierto interviene mucho la familia. Una vez que yo estaba haciendo un florero supuestamente pero me decía mi hermano “si vas a hacerlo florero súbele más” pero ya cuando vine al grupo vieron que ya lo iba a empezar a cerrar, me dijeron déjalo mejor así y pues ya lo cerré y quedó una copa. Y ahora que estaba haciendo un dulcero y llegó una señora que viene a tejer su sombrero a la casa me dijo se va a ver bien, pero me dice ¡hazle su tapa!, pero sí interviene la familia y los vecinos.

Al desarrollarse la flexibilidad que ellas muestran tanto en sus testimonios como en sus obras, el proceso se abre al contacto y la relación con la familia y con el pueblo; familiares y vecinos opinan y desean intervenir en el proceso, con ello las tejedoras han comenzado a transformar su identidad a partir del reconocimiento de sus capacidades y de la cohesión que muestran. El goce de una lo reconocen y celebran las otras, los hallazgos se abren, las posibilidades y soluciones crecen. El grupo se va definiendo a partir de la integración del cambio y la maleabilidad como parte de su proceso.









El registro fotográfico de las obras, permite comprender que las tejedoras han logrado un entrenamiento continuo de la percepción. La palma se convierte en obras sólidas y delicadas, al jugar y fantasear, ellas han entrado en un proceso claramente artístico en el sentido de que son capaces de configurar y reconfigurar sus deseos, sensaciones y búsquedas.

V

LA COMERCIALIZACION Y EL VALOR DE LA OBRA: SEGUIMIENTO DE UN DILEMA VIGENTE.

El relato del proceso vivido por las tejedoras de Tequixtepec revela una serie de aprendizajes y es importante señalar que el proceso artístico se basa no sólo en la técnica y el trabajo, sino también en la confrontación y el cambio. Hasta aquí, es posible afirmar que **el grupo de tejedoras se ha transformando en una comunidad de práctica** en la cual la autonomía en el aprendizaje se traduce en una mayor conciencia de sí mismas. A partir de esta afirmación surgen las siguientes hipótesis.

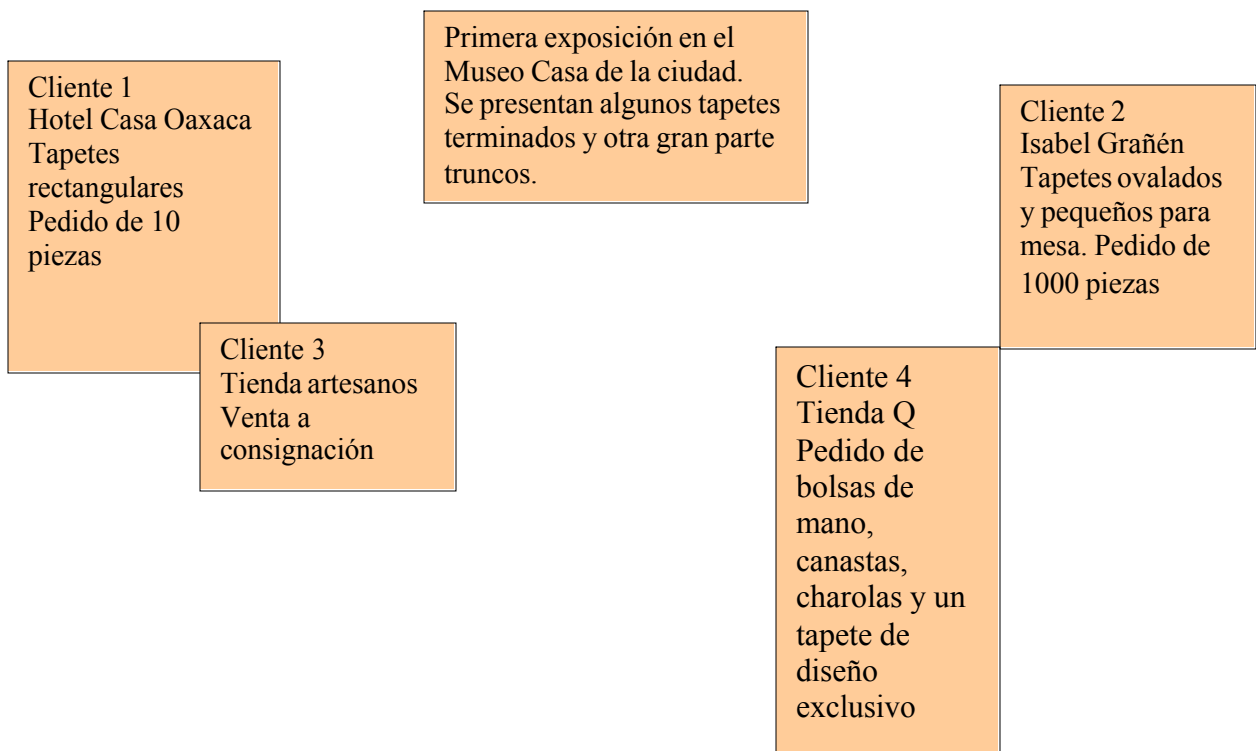
A) La mediación comercial genera un concepto particular de obra artesanal que no corresponde al proceso vivido por los grupos productores.

B) La riqueza plástica, experimental y de contenido; emerge de una paradoja: La pobreza como límite y la pobreza como motor funcionando para cada mujer en su proceso creativo.

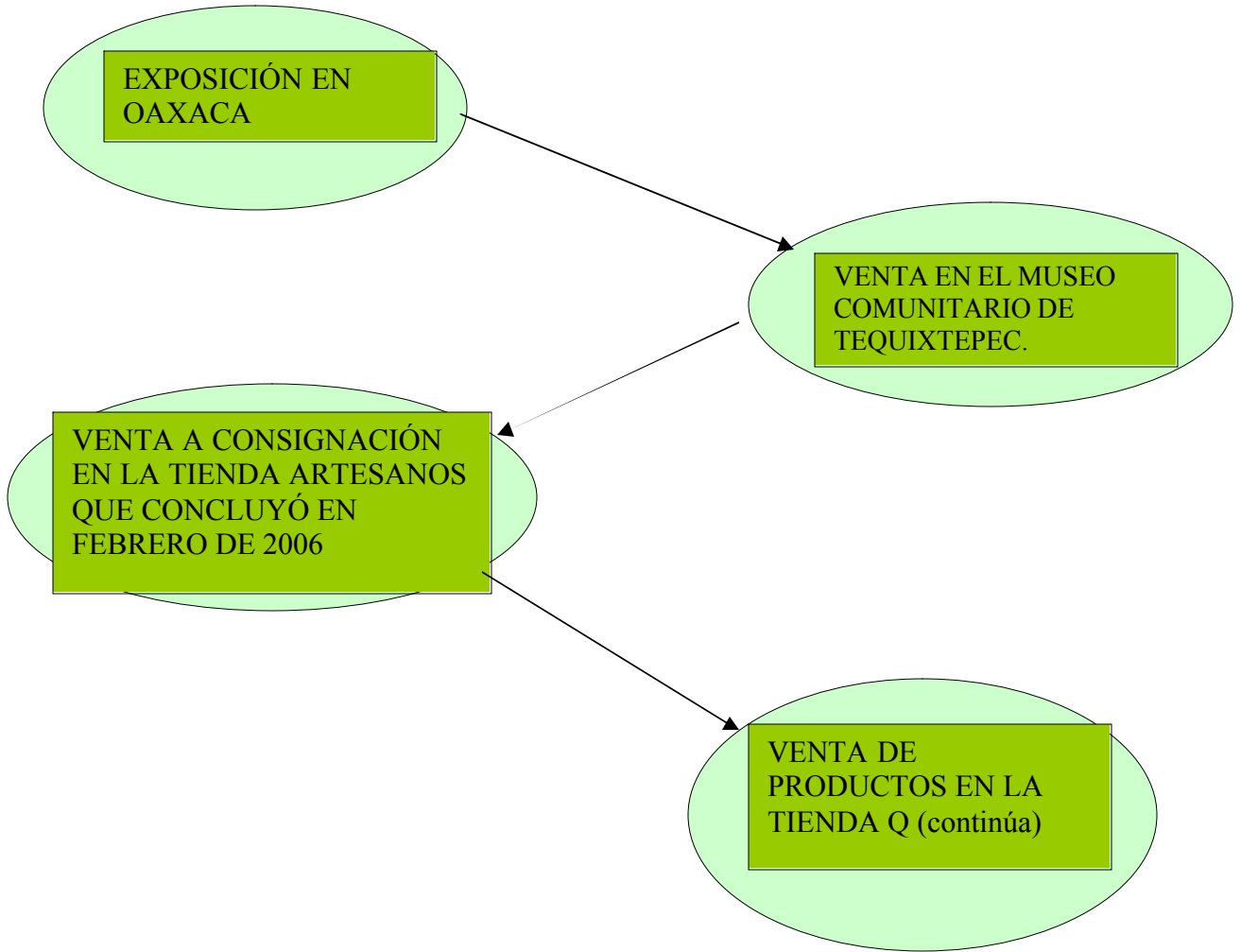
ESQUEMA DE LA CONFORMACIÓN DEL TALLER.

Una A.C. como agente
mediador entre la comunidad y
el impulsor financiero.

Emerge la duda y el conflicto entre el grupo y el agente mediador, el proceso creativo se trunca para satisfacer la urgencia de la primera exposición.



CIRCULACIÓN DE LAS PIEZAS.



LA PRIMERA EXPOSICIÓN, EN LA CASA DE LA CIUDAD.

Esta exposición se inauguró el 19 de febrero de 2005. Las obras exhibidas fueron tapetes realizados en el taller de Tequixtepec y también otros similares hechos por una familia en Suchixtlahuaca. El tiempo de realización de cada tapete fue de tres meses. En el caso de Tequixtepec, cada mujer tejió su propio tapete; cada tejedora, realizó su propio diseño, tejió el mecate por separado y luego emprendió la realización de la pieza, permitiendo que surgiese sobre la práctica misma un perfeccionamiento y concreción de las múltiples posibilidades que la imaginación dictaba.

En Tequixtepec, el tiempo de experimentación duró aproximadamente un mes, esto permitió la multiplicidad de formas y la particularización de los contenidos plásticos, es decir que cada tapete representaba verdaderamente el proceso de cada mujer, su proceso de aprendizaje y de toma de decisiones. Ello conllevó, una apropiación más emocional de la obra, por lo tanto, exponer sus trabajos inconclusos fue un hecho muy difícil de asimilar. Por otra parte, los precios de las piezas fueron fijados en Oaxaca por los financiadores del proyecto, una de las tejedoras fue la testigo del proceso pero no participó activamente de él. Los precios se fijaron la noche anterior a la exhibición. El menor precio de venta fue de 2000 pesos, y el de mayor precio fue de 5 200 pesos. La diferencia es notable, si se considera que el tiempo de elaboración fue de 3 meses indistintamente. Al conversar con el licenciado Espíndola, (representante del Sr. Alfredo Harp Helú, quien fue el impulsor financiero

de este taller) afirmó que los criterios para la determinación de los precios partieron de considerar como base la beca de 40 pesos por cinco días a la semana, que el mismo Harp otorgara. Luego multiplicarlo por el tiempo de elaboración, y finalmente otorgar un porcentaje distinto a cada obra de acuerdo a lo que visualmente identificaron como calidad en el tejido y diseño del tapete. De tal forma que si el tapete estaba “mejor tejido” o tenía un “mejor diseño”, el costo aumentaba. Los conceptos de calidad y diseño les eran ajenos a las tejedoras. Se hizo evidente el desfase que existe entre la percepción de la pieza por parte de las tejedoras y la que expresaba el representante del benefactor del grupo. Esta incomprendibilidad fue la primera fase de un desacuerdo que creció, de una falta de confianza que condujo al grupo a no aceptar más ofertas provenientes de la A.C. Polvo de Agua, que representaba la mediación comercial entre ese mercado desconocido y el grupo de mujeres, muchas de las cuales no conocían la ciudad de Oaxaca.

EL PEDIDO DE 1000 TAPETES PARA MESA.

A partir de la propuesta de tapete pequeño presentado en la exhibición de la Casa de la Ciudad, y que fuera elaborado por la señora Otilia Soriano; Isabel Grañen hace un pedido de 1000 tapetes para mesa, todos elaborados en palma blanca, sin mecate y de 40 cm. de largo, en forma ovalada. La característica principal de este pedido fue la homogeneidad en el tejido. En el pedido entregado el 15 de junio de 2005, se pueden leer los criterios de los compradores:

Precios pactados por el pago de los tapetes: 100 pesos los que están en buenas condiciones y 50 pesos los que están en malas condiciones.

Explícitamente el encargado de recibir y evaluar el trabajo fue el Lic. Espíndola, quien escribió en la hoja de pedido, firmada por él: “Cabe recalcar que para la próxima entrega de mercancía, se les va a solicitar más calidad en el acabado del tapete y los que no tengan esa calidad se les pagará menos por su trabajo; esto con el fin de que ustedes sean mejores en su trabajo”

Para el 16 de agosto de 2005 las anotaciones del Lic. Espíndola fueron más específicas:

Planchar más los tapetes.

Limpiar bien los tapetes.

Cuidar más el centro, que esté derecho y sin agujeros.

Hacer los tapetes lo más homogéneos posibles.

Cuidar más la orilla para que no se desarreglen.

Que la señora Otilia Soriano de preferencia ayude a una de sus compañeras de trabajo y que ésta le pague un porcentaje del 30% de sus ganancias por tapete.

Es preferible que las personas que tejen muy bien sigan trabajando y las que no ayuden a sus compañeras ganando un 30% de lo pagado.

Tanto el criterio de la homogeneización, como el de la división del trabajo en “maestras” y “ayudantes”, entró en conflicto con la propia forma de organización del grupo y su manera de comprender su propio trabajo; sobre todo en el caso de la señora Otilia, quien habiendo sido la impulsora creativa del diseño pequeño para mesa, ahora era relegada a ayudante. Al ser una persona de la tercera edad, le cuesta un poco más “apretar con fuerza” el tejido, sin embargo la descalificación provocó en ella un rechazo a continuar en el taller, y lo asumió como parte de una consecuencia por haber sido ella una de las más firmes y críticas en torno al rechazo a seguir trabajando con Polvo de Agua.

Por otro lado, la opinión de Espíndola, se basaba únicamente en la idea de “mejorar el trabajo del grupo, y aumentar la calidad de los productos”. En entrevista que no aceptó que se grabara, él afirmó que por parte del señor Harp, no existía un interés comercial, puesto que los mil tapetes los tenían guardados y los destinarían a regalos personales, incluso me mostró la habitación llena de tapetes como prueba de sus argumentos. Después de la entrega de los últimos tapetes, no se renovó ningún pedido para Tequixtepec. Y poco antes de concluir el pedido de 1000 tapetes, el grupo ya había decidido no continuar la relación de trabajo con la Asociación Civil Polvo de Agua. A partir de ese momento se reforzó la organización del grupo, recuperando la energía femenina de la que hablamos en el capítulo tres.

Para poder generar una relación exitosa y un proceso de capacitación completo, es necesario crear una dinámica mucho más horizontal, y la estrategia usada necesita particularizarse a cada grupo artesanal. Para llevar a cabo una tarea tan importante como la de conformar e impulsar un grupo de artesanos, se requiere de profesionales, "...el perfil deseable de los capacitadores de artesanos debe cumplir con los siguientes atributos: El dominio del tema u oficio impartido, capacidad de transmisión del conocimiento, conocimiento profundo del entorno sociocultural del artesano, sensibilidad para entablar una relación de equidad y respeto en la interacción con los artesanos, vocación de servicio, disponibilidad de desplazamiento."³³

La relación entre las tejedoras, y su proceso de aprendizaje rompe con la manera tradicional de entender el proceso de innovación artesanal, puesto que ellas generaron su propia energía y su propio proceso de "autocapacitación", al ocurrir fue evidente la dificultad que había en asimilar las indicaciones hechas desde una posición de poder, como en el caso de los 1000 tapetes pequeños y el criterio de "mejorar la calidad" que rompía con la dinámica y no buscaba en modo alguno la sensibilidad ni el respeto en la interacción con el artesano.

Por otra parte el tema de la organización para la producción, se vincula con los aprendizajes y las innovaciones, y también con las formas de comercialización. Actualmente ya no es posible tratar de reproducir las formas de organización

³³ Miguel Fernando Elizondo Mata, en La capacitación de artesanos en México, una revisión. P 55.

gremial, en donde las jerarquías dividían a los creadores en aprendices, oficiales y maestros; y determinaba el sistema de producción, en el cual aparentemente eran las habilidades técnicas las que condicionaban la posición de los individuos en el gremio. Tampoco se necesita una organización para el trabajo que se centre en responder a las exigencias del mercado. Es importante señalar que fueron justamente las exigencias de una demanda masiva lo que acabó con los gremios, y los que se adaptaron se convirtieron en empresas de manufactura.

La respuesta a las necesidades actuales de los grupos de artesanos que aún sobreviven, la podemos encontrar en un modelo con una base educativa, basada en la comunidad de práctica, tal y como esta investigación ha venido demostrando, y como parte de esta idea de educación es necesario incluir distintos productos para la educación de los públicos.

LOS DIEZ TAPETES DEL HOTEL CASA OAXACA.

También como parte del resultado de la exhibición, la dueña del Hotel Casa Oaxaca solicita al grupo la elaboración de 10 tapetes hechos sobre medida, rectangulares, para colocarse en los guardaropa de las habitaciones más exclusivas. De hecho parte del concepto de este hotel, es ofrecer a sus clientes espacios decorados a partir de productos hechos a mano, que resaltan la belleza de lo natural, bajo este concepto, los tapetes de Tequixtepec se ajustaban perfectamente. El precio, en este caso fue una negociación hecha con la encargada del hotel, la señorita Gabriela y

se fijó en 900 pesos cada uno, más una lámpara de palma de 600 pesos y 400 pesos para el traslado del pedido.

Poner un precio a las obras, es una de las partes más difíciles para el grupo, de acuerdo a los mismos testimonios, **ellas toman en cuenta el tiempo que tardan en realizarlo como principal factor, luego la dificultad en el diseño y finalmente el tamaño, el uso y la forma final del producto.** Estos tapetes rectangulares representaron un aprendizaje para el grupo y una mayor dedicación para lograr las medidas exactas y la forma fuerte y armoniosa. En este sentido, el precio para ellas fue un poco mejor pues el tiempo de elaboración fue menor y las medidas también, tan sólo de 1 metro de largo en promedio, y un mes para elaborarlo, aunque a algunas les siguió pareciendo bajo.

El avance más significativo, en términos de la consolidación del grupo, se dio en la emergencia de una forma muy particular de definir tanto los precios, como quiénes los tejerían. **El grupo pensó que la forma más justa es la rotación en los pedidos para evitar que una sola tejedora acapare la elaboración de productos. El otro aspecto relevante fue la socialización de los hallazgos y resultados, esto quiere decir que cada tejedora logra un aprendizaje y crecimiento personal en el tejido, que luego comparte con las demás, a fin de que cada una se apropie de este avance y lo modifique a su manera.** Y para la definición de los precios, se toma en cuenta la opinión de todas, para que la mayoría esté de acuerdo y enteradas de las ventas. **Es decir que el nivel grupal**

se fortalece en el apoyo a las individualidades. Esto también se observa en el hecho de que las representantes del grupo, también se rotan y que son dos a quines llaman “las primeras”, se hace clara la relación simbólica de un liderazgo compartido y representativo de una colectividad en movimiento.

LA VENTA A CONSIGNACIÓN.

Con los parámetros descritos antes, las mujeres de Tequixtepec comienzan a buscar otros espacios de venta, así se acercan a la tienda “Artesanos”. Hay una aceptación inmediata de los productos, bajo el trato de venta a consignación que quiere decir que las artesanas dejan sus productos para exhibirlos y hasta que son vendidos se les paga el costo pactado. Para esta tienda las tejedoras realizan una cantidad diversa de objetos, haciendo evidente el proceso experimental que comienzan a emprender: canastas de distintos tamaños, con tapa, ovaladas, redondas, con mecate, con adornos, cuadradas, etc. Los precios igualmente variados que iban desde los 60 pesos hasta los 750 (un tapete pequeño). El trato se mantuvo de agosto de 2005 a febrero de 2006. Los resultados no fueron muy buenos, pues la venta era escasa y se les pedía que bajaran sus precios. El grupo comentaba que los precios eran justos, sin embargo para la dueña de la tienda estaban altos, a pesar de que se buscó sensibilizarlos en cuanto al proceso y trabajo, la respuesta seguía siendo la misma: “Hay que bajar más los precios o hacer otro tipo de cosas que resulten más baratas”. Finalmente el grupo decidió retirar sus productos de la tienda.

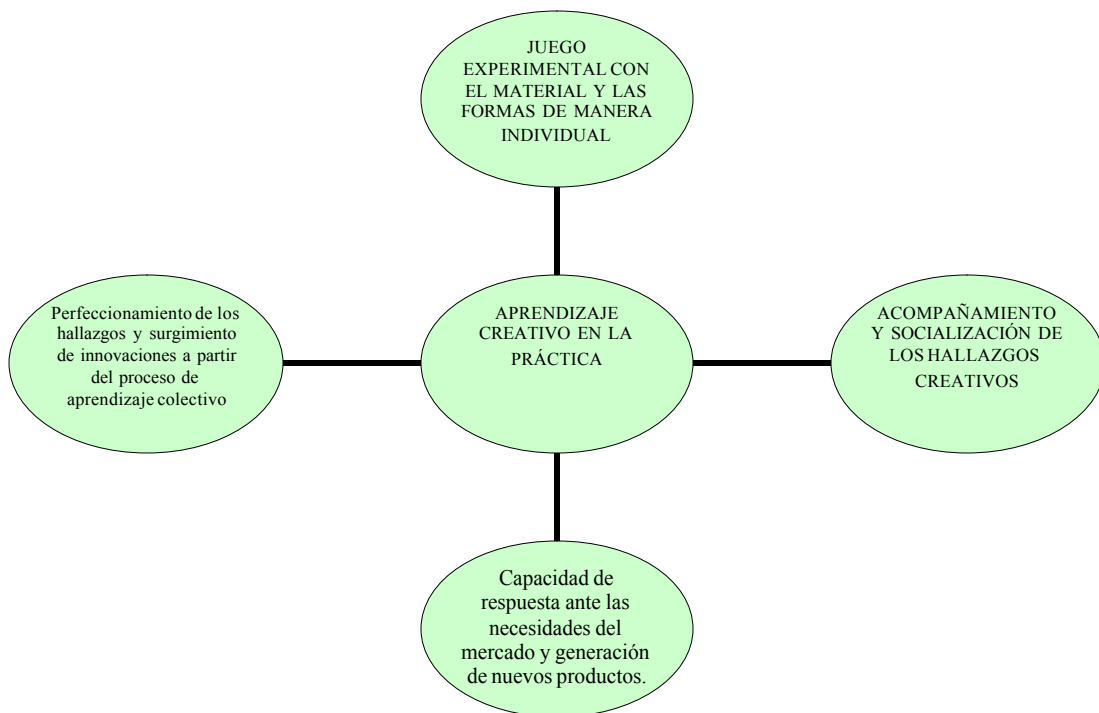
En entrevista con la dueña, ella explicó que hay muchos gastos que cubrir al tener una tienda de productos artesanales de alta calidad y que por ello la ganancia debe ser alta. También expresó su idea de crear una ONG dedicada a la promoción del trabajo artesanal, a fin de bajar los costos y lograr un circuito total de producción y venta.

LA VENTA EN EL MUSEO COMUNITARIO Y EL SURGIMIENTO DE INNOVACIONES.

En esta búsqueda emprendida por el grupo, ellas deciden hablar con el presidente municipal para que las apoye y puedan vender sus piezas en el Museo comunitario, a los visitantes (que son escasos) y a sus mismos paisanos. El presidente las apoya y únicamente les pide un 10% de la ganancia para el mismo Museo, ellas aceptan gustosas. Las ventas en este espacio fueron mejores que en la tienda Artesanos, y además conllevó el hecho de que la misma gente de la comunidad comenzó a ver sus obras y a darse cuenta del avance y calidad del trabajo de las mujeres, esto sin duda ha sido un estímulo importante.

Los precios en el museo son más bajos, al no tener el incremento tan grande de las tiendas, y además se pueden hacer pedidos especiales en color, forma, tamaño. Así comenzaron los mismos paisanos a comprar los productos de las tejedoras de palma del taller de Tequixtepec. Al igual que algunos grupos de turistas que eventualmente llegan al pueblo.

A través del reconocimiento de los parámetros del mercado, que eran totalmente desconocidos para las mujeres al inicio del trabajo, se ha generado una serie de aprendizajes que al ser manejados bajo el propio criterio del grupo, se han transformado en mayor seguridad y en un trabajo constante de innovación. Es posible decir que en el proceso se ha creado una forma de aprendizaje, del cual he hablado abundantemente en los capítulos anteriores, y que ahora al introducir el factor de la comercialización, puede describirse de acuerdo con el siguiente esquema:



DISEÑOS PARA LA TIENDA Q.

La experiencia más reciente en el sentido del aprendizaje creativo, fue a través del trabajo realizado para la Tienda Q. Las dueñas de esta tienda-galería, viajaron hasta Tequixtepec para conocer al grupo y su trabajo, las tejedoras las esperaron con comida y tortillas de trigo (las típicas de la mixteca alta). Al observar su trabajo, quedaron encantadas con las propuestas y en consecuencia hicieron un pedido con características diferentes a las negociaciones anteriores:

Solicitan explícitamente que las tejedoras pongan en marcha su capacidad creativa.

Otorgan medidas específicas y algunas características generales del trabajo.

Dan ideas visuales, a través de dibujos, pero dejan abierta la experimentación en el resultado final.

Ofrecen una exhibición en Oaxaca, en la propia Tienda.

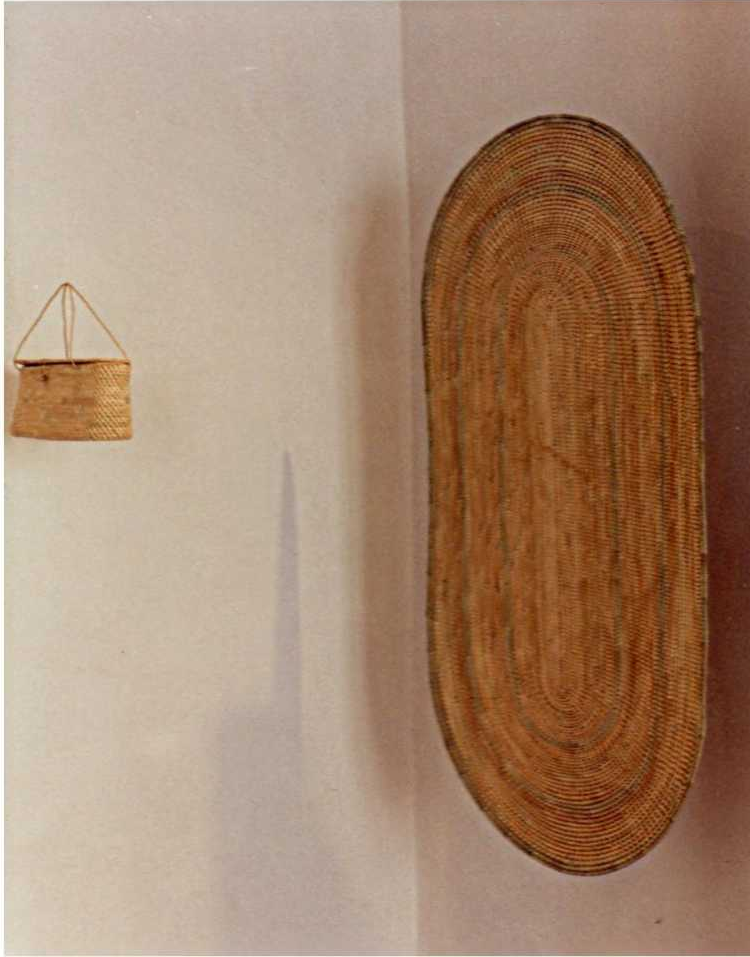
En la observación del proceso de elaboración de las piezas para la Tienda Q, se dio un avance muy importante en la técnica, que llegó a grados de finura y sencillez, que a las mismas tejedoras les hizo sentir un gran orgullo. Las piezas resultantes, mostraron delicadeza y fuerza; así como organicidad y totalidad en el diseño. En este caso, ellas participaron en el montaje de la exhibición, en donde además se

mostró parte del registro etnográfico de su proceso (perteneciente a esta misma investigación), y se puso una libreta para registrar las opiniones de los visitantes y compradores. El hecho de haber participado en el montaje, aunque fuese como observadoras, representó una oportunidad para que ellas miraran de modo distinto su propio trabajo. Al ver colgadas sus piezas en ese espacio totalmente blanco, ellas comenzaron a reevaluar cada pieza, encontrando cuáles eran más impecables y cuáles a su propio juicio aún tenían pequeñas “fallas”. Ellas fueron entrevistadas por primera vez por un diario local, aspecto que les resultó importante y una experiencia que fortaleció su identidad como grupo. Por otra parte, el precio de los productos fue fijado por el grupo y todo fue pagado a la entrega de la obra; esto motivó mucho a las mujeres, pues la experiencia a consignación no había sido muy buena. El impacto que causó en el público se plasmó en el cuaderno de comentarios y en una entrevista hecha a una compradora.

Comentarios:

“Gracias por dejarme conocer las manifestaciones culturales de mi estado”

“Es un trabajo impresionante, bellísimo”





“Qué joyas, bravo artesanas”

“Están preciosas y un trabajo único”

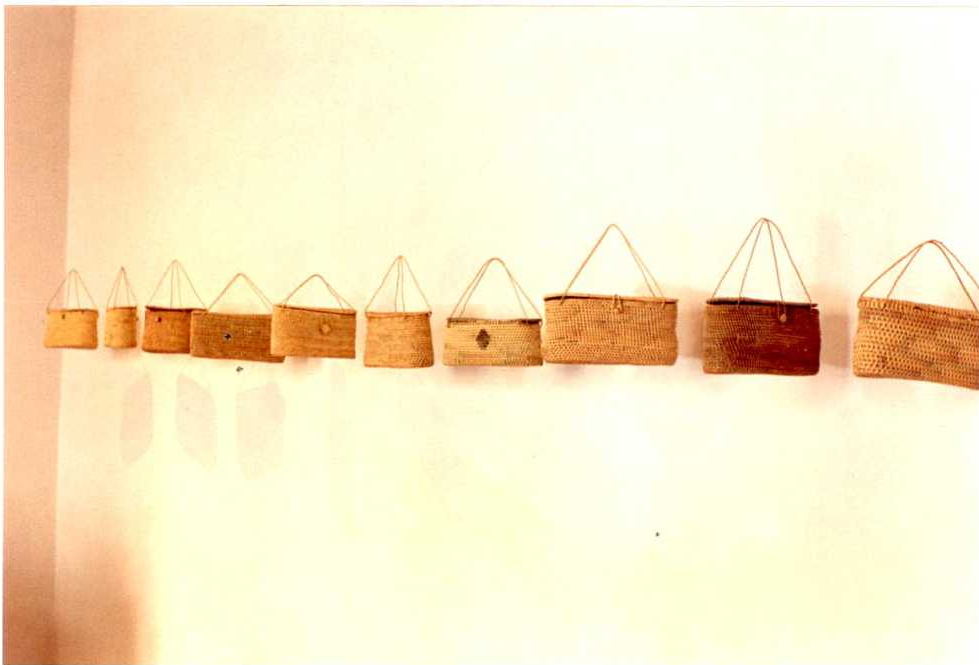
“Cuántas cosas no se pueden tejer de palma”

“Lindo, excelente, sutil, fino”

“Felicidades son unos trabajos muy bellos, ojalá hagan más exposiciones como estas”

“Estan muy padre”

“Verdaderas obras de arte, un abrazo”



Una mujer que compró una bolsa de mano, aceptó responder un cuestionario en torno a su interpretación del trabajo realizado por las tejedoras de Tequixtepec y también las sensaciones que rodean a la pieza. Es importante decir, que la mayor parte de los clientes de la Tienda Q son turistas que buscan objetos exclusivos, esto dificultó un poco la aplicación del cuestionario, y fue necesario enviarlo por correo electrónico. La mayoría no respondió, pero Sofía sí. Estas son sus respuestas:

LA PALMA DE SAN MIGUEL TEQUIXTEPEC

Como parte del desarrollo de nuevas obras, es muy importante para las mujeres que participamos en el taller de palma de San Miguel Tequixtepec, poder conocer su manera de mirar, comprender y usar las piezas en su propio espacio. Es por ello que le pedimos nos apoye respondiendo algunas preguntas, y dejando aflorar su sensibilidad y crítica.

1.- De todas las piezas que observó en la exposición ¿Cuál fue la que más le sorprendió o maravilló?

- a) El tapete redondo de 2 metros (**x**)
- b) Las bolsas de mano ()
- c) Las canastas ()
- d) Las charolas ()
- e) La olla grande ()
- f) Los tapetes de 11cm ()

2.- ¿Qué pieza compró?

La bolsa de mano

3.- ¿Qué pieza le hubiese gustado comprar?

El tapete

4.- De las piezas de palma que compró o de las que le gustaría comprar, por favor describa brevemente los siguientes aspectos:

a) LA TEXTURA ES_____ **rugosa**

b) EL COLOR ES_____ **neutro**

c) LA FORMA ES_____ **redonda**

d) EL MATERIAL ES_____ **palma**

5.- ¿Considera usted que las piezas tienen fuerza y vitalidad?

SI (**x**) NO ()

6.- ¿En qué lo nota o en qué basa su opinión? (ya sea si o no su respuesta)

Noto que los diseños tienen mucha fuerza y hacen resaltar el trabajo artesanal de manera increíble, me gusta mucho el trato tan fino tanto de la mano de obra como del diseño que hay detrás. La vitalidad creo que está dada por el tono natural que tiene la palma, le da mucho movimiento el trabajo trenzado. Es precioso!!!

7.- Si usted toma la pieza entre sus manos, cerca de su cuerpo (por favor hágalo) qué sensación le produce.

Me produce tranquilidad.

8.- En qué lugar de su casa ha colocado cada pieza que compró. Si aún no ha comprado, en qué lugar de su casa le gustaría colocar la pieza.

La bolsita está colgada en un percherito, pegado a la pared. Como adorno, aunque también me gusta usarla.

9.- ¿Qué usos se imagina que le puede dar a las piezas de palma de Tequixtepec?

Decorativo más que utilitario. Son muy estéticas.

10.- ¿Qué diferencia fundamental encuentra usted, entre las piezas de palma elaboradas a mano por las mujeres de Tequixtepec, y las piezas industrializadas que se ofrecen en las grandes tiendas y mercados?

De manera muy concreta, lo que encuentro en el trabajo de palma de Tequixtepec, es un trabajo de una finura sin igual. Creo que con esto se logra un aprecio por el trabajo artesanal.

MUCHAS GRACIAS POR SU TIEMPO Y AMABILIDAD.

Me gustaría mucho conocer, con ustedes, la comunidad de artesanas que trabajan la palma en Tequixtepec. Me gusta mucho el trabajo tradicional del tejido en palma junto con los nuevos diseños que están trabajando. Yo trabajé con varias comunidades de Chiapas que están haciendo lo mismo. Me gustaría mucho platicar con ustedes.

.....

Las respuestas de Sofía, muestran la manera como el público logra interpretar y establecer un vínculo con las obras. Si bien no se trata de una encuesta o de una muestra significativa, considero que la manera como esta mujer logra detenerse a contemplar la bolsa de mano que compró y cómo en ese proceso entra en una relación sensible y emocional con la pieza, demuestra la manera como se siente afectada por la misma, como cuando afirma que al tocar y acercar la obra a su cuerpo ésta le produce tranquilidad...Usar y contemplar son dos aspectos complementarios en el caso de las piezas de palma de San Miguel Tequixtepec. Es evidente que el proceso de creación de la obra logra conectarse con el gusto y la memoria sensible del público, produciéndose un vínculo de vitalidad. La bolsa de mano colgada en el “percherito” de la habitación de Sofía, nos habla de la intimidad y la cercanía, pero también de la manera como la obra acompaña a esta mujer en su cotidianidad, tornándose en parte de su vida.

Es importante señalar que las negritas en el cuestionario fueron puestas por la misma entrevistada y que el entusiasmo por responder se nota también en el

comentario final en el que manifiesta su deseo de conocer a las tejedoras. Ahora bien, la capacidad interpretativa de esta compradora trasluce, y además lo confirma en su comentario, una experiencia previa o una familiaridad con el trabajo artesanal. Ella dice que estuvo en Chiapas con comunidades que están “haciendo lo mismo”. Y al parecer este gusto por el trabajo de comunidades indígenas (presumiblemente) hace que para ella sea posible expresar aspectos complejos como la idea de fuerza y vitalidad en la pieza. **Ella relaciona lo fino de la obra con la fuerza y la vitalidad de la pieza con el color y el movimiento del tejido.**

Toda la complejidad analizada en el capítulo 4 y la relación emotiva que establecen las tejedoras con su obra, descrita en el capítulo 3, se condensan y se relacionan con el deseo de Sofía, cuando dice: **De manera muy concreta, lo que encuentro en el trabajo de palma de Tequixtepec, es un trabajo de una finura sin igual. Creo que con esto se logra un aprecio por el trabajo artesanal.**

Mi siguiente paso fue entregar impreso este cuestionario al grupo de tejedoras, leerlo juntas y conversar sobre las respuestas. En el grupo se produjo un gran entusiasmo y también sorpresa, sobretodo la parte en la que ellas dijeron que se imaginaban la bolsa colgada en la casa de esta mujer y que a ellas también les gustaría mucho conocerla. Sin duda este encuentro puede ocurrir en cualquier momento, pero **la relación entre las tejedoras y la compradora ya está establecida a través de la contemplación de la pieza.**

LA EDUCACIÓN DE LOS PÚBLICOS Y LA ELABORACIÓN DE UN CATÁLOGO ELECTRÓNICO.

Como una forma de responder ante la evidente necesidad de comunicación con el público y con los mediadores en la comercialización, como dueños de tiendas, o directores de fundaciones, diseñé una aplicación de los resultados del proceso de investigación, se trata de un catálogo electrónico. En él es posible leer la relación entre naturaleza, obra, cultura y proceso de creación. La extensa documentación visual me permitió presentar en el catálogo tres secciones: Contexto, Proceso y Piezas.

Para la elaboración de este catálogo conté con el apoyo y la complicidad de todas las tejedoras, quienes se involucraron en el proceso de producción, me acompañaron en las caminatas a tomar las fotografías, me ayudaron en la selección de las piezas, dieron su opinión en la elaboración de los textos y finalmente aportaron sus propias palabras para la definición de la manera como ellas viven su proceso de creación.

Las ventajas de un producto como este (anexo a la investigación) es que su reproducción es muy sencilla y el impacto que produce en quien lo ve es mucho mayor al de los catálogos tradicionales impresos, además de que su actualización es más sencilla y menos costosa.

En la sección titulada Contexto: tanto las imágenes como el texto hablan del entorno cultural y natural de Tequixtepec, permiten al observador “entrar” al

paisaje, ver los colores predominantes del entorno y comprender la situación actual y los antecedentes de la práctica del tejido de palma.

El Proceso: muestra, únicamente con imágenes, el largo camino para poder cortar la palma, la manera como el tejido se relaciona con el cuerpo de las tejedoras, la forma como el grupo ha logrado trabajar y crear colectivamente, y las expresiones, risas y energía de las tejedoras de Tequixtepec.

En la parte dedicada a las piezas, se muestra el devenir en el proceso creativo, a través de una selección muy minuciosa de las obras que representan la expresividad, vitalidad y finura del trabajo hecho por las tejedoras; éstas no se han personalizado sino que se presentan como “obras del grupo”.

Es importante señalar que las experiencias de comercialización que fueron presentadas, muestran que la relación con el mercado puede ser el pretexto para detonar procesos creativos, que el aprendizaje y producción en grupo propicia un desarrollo prácticamente inagotable de innovación y experimentación; y que estas características son fundamentales en todo proceso artístico. Así, las mujeres del Taller de Palma de Tequixtepec, a través de sus decisiones han ido generando una forma de trabajo basada en la práctica, el desarrollo de las capacidades creativas y la lealtad de grupo. Es posible pensar, a partir de esta experiencia en Tequixtepec, que la investigación antropológica, dentro del sistema de producción artística, juegue el papel de detonadora de la reflexividad tanto de l@ creador@s, como del público y de los mediadores comerciales.

El proceso de comercialización ha hecho evidente que la innovación ocurre a partir del fondo cultural de la práctica, y que las variaciones y procesos experimentales se vinculan con el aprendizaje como energía, que desencadena la exploración de las posibilidades del material en relación al cuerpo, y al mismo tiempo de reconocimiento del sí mismo. Y todo este proceso creativo se traduce, en términos prácticos, en una mayor seguridad respecto al valor de la obra y la toma de decisiones en cuanto al precio y la forma de venta de las piezas. Por lo tanto, en la relación arte-aprendizaje, la libertad en el proceso se objetiva en la diversidad de piezas y en la capacidad de negociación con el mercado.

Finalmente, la educación de los públicos abre la posibilidad de comprender la configuración y el sentido de la obra, y la manera como en el proceso, se imbrican la mirada del hacedor con el contexto social de producción y con los otros. **La Antropología del arte y la educación de los públicos se dirigen a cambiar nuestra comprensión de cómo se produce y cuál es la función del arte en nuestra vida.**

Al poner en palabras la complejidad de lo ocurrido, la investigación cumple su función de ampliar el discurso sobre el ser humano, ayudándonos a comprender otros procesos y sus complejidades.

VI

ETNOGRAFÍA DIALÓGICA Y ETNOGRAFIA ARTISTICA: PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS.

En *La Interpretación de las Culturas*, Clifford Geertz inicia debatiendo las definiciones que Kluckhohn, en su libro *Mirror for Man*, hace del concepto de cultura como: el modo total de vida de un pueblo; el legado social que el individuo adquiere de su grupo; una manera de pensar, sentir y creer o un mecanismo de regulación normativo de la conducta. Frente a esto que Geertz llama “dispersión teórica”, propone siguiendo a Max Weber, que el ser humano es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido y por tanto la cultura es ese entramado de sentidos, de ahí que el análisis de la cultura no pueda perseguir la formulación o hallazgo de leyes sino la interpretación de sentidos. Lo que busca es la interpretación de expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie. Esta tarea interpretativa en Antropología Social, opera a través de la etnografía; hacer etnografía para Geertz es un conjunto de acciones de especulación elaborada y remite al concepto de *descripción densa* elaborado por Ryle.

Ryle relaciona la descripción densa con la tarea de pensar-reflexionar y pensar-interpretar. Pero para Geertz eso es sólo el principio, cuando afirma que la etnografía es descripción densa, lo que realmente señala es que lo que encara el etnógrafo, es una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de ellas superpuestas o entrelazadas, que son al mismo tiempo, extrañas, irregulares, no explícitas, inconcebibles. El etnógrafo necesita captarlas, interpretarlas y explicarlas. Hacer etnografía es tratar de leer la cultura que es “un texto activo”, cambiante, complejo. La descripción densa es minuciosa, profunda, detenida y con un peso interpretativo.

Mi propuesta se basa en la idea de descripción densa, y busca avanzar hacia un esfuerzo de reflexión conjunta en múltiples niveles. Por lo tanto lo que he expuesto a lo largo de los capítulos precedentes, es el desarrollo, de una construcción dialógica y emergente, ya que a cada paso del trabajo de campo se fueron perfilando las necesidades de acción-conexión-interpretación.

En torno al arte como eje de la investigación, Geertz propone una Antropología interpretativa que busca romper las fronteras de los géneros, al plantear un vínculo directo tanto con la tradición hermenéutica de Paul Ricoeur como con la teoría literaria de Bajtín. Desde esta perspectiva la interpretación es un desenmascaramiento de lo real, es decir, encuentra el sentido de las cosas más allá de las formas y las expresiones.

En Geertz, texto, juego y drama son concepciones estéticas vinculadas a la producción artística. Hay un vínculo muy claro con Clifford, pues ambos consideran que es posible plantear al arte como un documento primario para la investigación antropológica, y ambos retoman de Bajtín la idea de cultura como diálogo constante que da lugar a enunciados complejos que movilizan sentidos en una lógica social. Para Geertz eso constituye un entramado de sentidos y es por ello que considera a la cultura como un texto activo. En Clifford, esta misma concepción da lugar a una propuesta metodológica concreta que él llama la “autoría múltiple”, o en otras palabras, la construcción del texto etnográfico a través de múltiples narrativas convergentes en torno a una problemática y sin disfrazarlas con la voz única del etnógrafo. **Ambas propuestas traen consigo una nueva actitud epistemológica que reconoce que la base dialógica de las culturas hace posible hablar de zonas de contacto, que es un concepto de mayor movilidad que el de frontera, implica a la vez, un desplazamiento y una afectación entre quienes participan de esta zona. En algún sentido podríamos decir que se trata de un concepto tanto comunicativo como sociológico, dado que es en estas zonas de contacto donde emergen las traducciones que suponen procesos de interpretación y conversión de discursos y objetos.**

En este punto es más evidente el vínculo con la obra de Bajtín y su teoría dialógica. Este autor plantea que una obra al igual que un diálogo está orientada hacia la respuesta del otro. Y que el artista trabaja con la capacidad de comprensión de las audiencias. Esta cadena de propuestas y respuestas es lo que hace posible la vida

social, donde las acciones desencadenan consecuencias y forman parte de la totalidad dialógica. Esta cadena también hace posible la ruptura con la idea de círculos cerrados como la alta cultura y la cultura popular, como el arte y las artesanías. De ahí que podamos hablar de imaginación dialógica, donde nuestras representaciones están en contacto con los otros y en ese sentido transformándose y prefigurando respuestas. Es decir, hay un desplazamiento constante que ha sido acentuado por las formas sociales de la modernidad marcadas cada vez más por la interconexión, la velocidad y lo itinerante. Estamos inmersos en un juego entre lo familiar y lo extraño. Es ahí donde nuestra imaginación y capacidad creadora dialogan con los otros cercanos y lejanos.

El acercamiento teórico al concepto de imaginación creadora que es congruente con la idea de una etnografía dialógica es desde la Fenomenología de Husserl, Merleau-Ponty y Bachelard; quienes coinciden en afirmar que no existe una fenomenología de la pasividad, pues la experiencia fenomenológica es siempre una participación, una toma de conciencia. Bachelard en *La Poética de la ensoñación*, afirma que toda toma de conciencia es un esfuerzo de la coherencia psíquica. La imaginación poética y la poética de la ensoñación, muestran actos vivos donde el sí mismo se transforma. En este sentido, es posible pensar en una relación estrecha entre arte y ensoñación como dos aspectos del mismo proceso de toma de conciencia. **Estas formas de expresión y representación tienen una determinante temporal, en el sentido de Husserl, pues ocurren siempre en un aquí y ahora. Los objetos artísticos son también objetos temporales, ahora**

bien, la producción de esta clase de objetos complejos encierra el enigma de los saberes y los aprendizajes implícitos tanto en el plano de su contenido como en su función social y en el sentido cultural que adquieren, al igual que en el efecto que producen.

Hacer una etnografía del proceso de producción y circulación de objetos artísticos, requiere de una perspectiva dialógica, pero además de ampliar o trascender “la definición restringida del arte”³⁴ Luis Camnitzer, afirma que el arte seguramente inició como una actividad comprensiva que abarcaba muchos campos del conocimiento y en consecuencia todo acto artístico era también un acto político y ético. En el análisis de Camnitzer, actualmente las definiciones restringidas del arte nos dejan únicamente con los objetos como productos de una disciplina, y al parecer es el libre juego del mercado lo que da prioridad a algunas expresiones sobre otras. Siguiendo los argumentos de este autor, tanto el mercado de arte capitalista como lo que ha sido la estética nacional socialista, revelan que en muchos casos el artista se convierte en un instrumento tecnocrático que sigue órdenes. Desde este punto de vista la enajenación puede corregirse por medio de un sistema de educación que permita la apropiación de los procesos de decisión. “Los intentos de tratar el conocimiento por medio de vías interdisciplinarias y multidisciplinarias, son pequeños pasos que ayudan a revelar estos procesos dado que sirven para comparar y para crear modelos estructurales y metafóricos”.

³⁴ Camnitzer, Luis. Arte y educación, la ética del poder. Casa de América 2000.

Al ampliar la definición del arte, desde el proceso etnográfico, necesariamente nos encontramos con la relación Antropología-Filosofía. El conocimiento filosófico es reflexión del ser humano sobre sí mismo y para poder captar la totalidad del ser es necesario estar en el presente. Martin Buber consideraba que el filósofo al estar en el presente se convierte en totalidad y por tal razón es posible que crezca en su pensamiento. Al vivir en el instante presente el filósofo logra captar y participar de la totalidad del ser en el cosmos. Buber avanzó en su argumentación para decir que el ser se encuentra entre lo finito y lo infinito y que el asombro que experimenta frente a su sí mismo y el cosmos están en relación directa con la afirmación de Kant del ser como gran misterio. Esta necesidad de conocerse a sí mismo, desde la visión de Michel Foucault es una manera de sobreponerse a la estulticia y es posible a través del cuidado de sí. Las sociedades disciplinarias que imponen el castigo y el aislamiento como formas de establecer el control y convertirnos en cuerpos dóciles, atacan directamente al ser y al conocer. “La estulticia es por lo tanto el otro polo de la práctica de uno mismo. Para salir de la ignorancia es necesario echar mano del cuidado de uno mismo...Qué quiere decir por lo tanto estulto. En primer lugar, apertura a las influencias del mundo exterior, recepción absolutamente acrítica de las representaciones. En segundo lugar, estulto es aquél que se dispersa en el tiempo, el que se deja llevar, el que no se ocupa de nada, el que deja que su vida discurra sin más. Su existencia transcurre sin memoria ni voluntad.” Para Foucault, la práctica de sí es una manera de conectar la voluntad con el sí mismo, y el cuidado de sí es el placer de sí mismo.

La etnografía dialógica resitúa al etnógrafo como filósofo, la densidad etnográfica se refiere también al proceso vivido por el investigador, a su voluntad de conocer. Hacer etnografía es también una forma de la práctica de sí, gracias a la posibilidad de establecer una relación con el otro. La generación de conocimiento antropológico requiere de una actitud filosófica en la que el diálogo como proceso creativo, activa la memoria y permite el descubrimiento y el asombro. El proceso etnográfico, es siempre un proceso interdisciplinario: filosofía, arte y antropología, guardan relaciones muy estrechas que no podemos desconocer, ni mucho menos obviar. Es necesario abundar en el sentido dialógico y lúdico de la investigación antropológica.

Ahora bien, al mirar la escena artística contemporánea encontramos, un juego de representaciones en donde un objeto puede convertirse en arte si se presenta y funciona como tal. De acuerdo con Arthur Dantó, es durante el siglo XX cuando comienza un distanciamiento de la idea clásica de la representación para acercarse a un concepto de arte vinculado con el análisis del propio lenguaje y de la naturaleza del arte. De tal manera que la actividad artística en el siglo XXI se pueda convertir en una forma de filosofía. La pregunta por el sentido de la existencia humana sigue siendo vigente, pero entre las últimas décadas del siglo XX y el inicio del siglo XXI, la violencia se acrecenta y nos permite prefigurar que nuevas formas de guerra continuarán en el escenario actual.

La necesidad del arte sigue siendo una necesidad de sobrevivencia. Creer en el arte, puede ser un espacio de resistencia y de resguardo del equilibrio, frente al

fanatismo que impregna los discursos de quienes han tomado en sus manos el derecho a la vida de los que habitamos este mundo. Hacer que el arte funcione como un laboratorio del lenguaje en el que sea posible imaginar formas diferentes y necesarias de respuesta frente a toda forma de violencia. Resistir y actuar artísticamente nos conduce a recuperar la aguda visión de Nietzsche respecto a la genealogía de la moral, es decir que a principios del siglo XXI, seguimos necesitando liberarnos de la imposibilidad de ser. Sobreponernos al auto sacrificio y la autonegación para evitar el suicidio colectivo.

La aprehensión estética de la realidad cuando ésta está impregnada de múltiples formas de violencia, implica una tarea interpretativa. Si recordamos la definición que hace Herbert Read del acto estético como *el tomar posesión de un segmento descubierto de lo real, establecer sus dimensiones, su complejidad y definir o configurar sus formas o su expresión*. Vemos la necesidad de vincular las habilidades del etnógrafo con las capacidades del artista y del filósofo. Surge así la posibilidad de actuar como Artista etnógrafo o como Etnógrafo artista.

Hacer Etnografía usando los recursos del arte, es una perspectiva que se deriva de la anterior idea de una etnografía dialógica. Se trata de encontrar las intersecciones entre la mirada del etnógrafo y la mirada del artista. La propuesta metodológica parte del trabajo de campo, que en este caso está centrado en visualizar la dimensión poética de lo real. Visualizar quiere decir, hacer visible la forma múltiple de la ocurrencia de lo real, la calidad sensible, el tono, los matices; para que de esta

manera otros puedan percibirlo a través de ti. A partir de las visualizaciones se elabora el registro etnográfico. El diario de campo se transforma, desde la doble perspectiva de una etnografía dialógica y artística, en una herramienta de exploración literaria y plástica, en el cual tanto lo visual como lo verbal interactúan, y en donde pueden leerse esas múltiples narrativas, ese proceso de diálogo emprendido como base de la investigación etnográfica. Los apareceres, entre el recuerdo y la intensidad del instante, quedan guardados entre las páginas del cuaderno de campo, las “revelaciones” o en otras palabras el “darse cuenta”, también queda registrado entre las notas y las citas. El etnógrafo-artista, trabaja con su memoria, con su capacidad de escritura, con su cuerpo y sobretodo con la intuición y el asombro. El etnógrafo-artista, se deja llevar en el flujo de la vivencia y se permite crear y recrear, comprende que el conocimiento también requiere de la imaginación.

Existen al menos, dos formas básicas de relación entre el arte y la investigación antropológica:

- 1) Considerar como aspecto central de la etnografía el proceso de creación, circulación e interpretación de un tipo de expresión artística, en su propio contexto de producción.
- 2) Considerar la reflexión antropológica como la oportunidad para que el arte se manifieste, es decir, que el uso de distintos lenguajes, técnicas y formas de

expresión, construyan la etnografía misma, donde el etnógrafo-artista emprende un viaje interior a partir del contacto con los otros, y es capaz de comprender el sentido de las relaciones sociales y expresiones culturales al igual que sus conflictos y necesidades, vinculados a formas particulares de organizar y percibir el mundo. La documentación se funda en una comprensión poética de la realidad.

El etnógrafo-artista encuentra lo poético en lo cotidiano, el sentido, la vitalidad y la belleza en las interacciones, expresiones y paradojas culturales, aun en este mundo violentado por las formas autoritarias de ejercicio del poder. O quizás sería mejor decir, que sobre todo en el presente en el que la naturaleza humana manifiesta su más trágica versión.

Esta forma de hacer etnografía, se vincula también con la propuesta de Dennis Tedlock de desarrollar una “etnopoética como poesía descentrada”; es decir, un intento de oír y leer las poesías de otros distantes, fuera de la tradición occidental”. Desde este punto de vista, practicar la etnopoética implica tratar la relación entre el acto y el texto como campo experimental. En este caso es necesario tomar en cuenta, las palabras, los silencios, la intensidad, los cambios en el tono de voz, los sonidos, los gestos etc. El practicante de la etnopoética es un antropólogo-poeta que crea textos abiertos. Ello implica que el etnógrafo se desarrolle como escritor, y que su escritura revele el proceso dialógico, es decir, el proceso de afectación mutua entre los participantes de la investigación como un largo proyecto

conversacional en el que el aprendizaje ocurre en distintas direcciones y produce finalmente el texto antropológico.

El desarrollo de esta investigación, me ha permitido indagar en la relación entre el arte y la etnografía, con énfasis en el sentido poético de lo real, y en este caso, el proceso de diálogo con las tejedoras devino en la transformación de su propia obra a partir de los hallazgos etnográficos y del descubrimiento de la complejidad de su propia práctica.

Por otra parte, el trabajo fotográfico aunado al diario de campo como herramienta fundamental, y al proceso de escritura y reflexión conjunta, me permitieron crear un catálogo electrónico y un amplio registro visual, como materializaciones de la aprehensión estética de lo real.

El desarrollo de una etnografía dialógica, artística (poética) implica en el etnógrafo una disposición a la apertura, a la contemplación y al desarrollo de su capacidad creativa. Se trata de ir más allá de la relación empática para poder entrar en la dimensión de la capacidad transformadora. El etnógrafo-artista es capaz de mover sus estructuras y de dirigir su voluntad hacia la comprensión del otro, y al hacerlo ejerce la práctica de sí. El etnógrafo bajo esta perspectiva se sitúa, no intenta camuflajearse o mimetizarse, sino que se distingue para poder entablar una relación de autenticidad con el otro. **El arte así, se torna finalmente en una manera de ser y estar con los otros.**

BIBLIOGRAFÍA.

Augé, Marc.

(1996) El sentido de los otros. Paidós

(2006) Hacia una Antropología de los mundos contemporáneos. Gedisa.

Aumont, Jacques. (1990) La imagen. Paidós Comunicación.

Bachelard, Gastón.

(1997) La poética de la ensoñación FCE.

(1994) La poética del espacio FCE.

Bajtín, Mijaíl M.

(1995) Estética de la creación verbal. SXXI.

(1990) Teoría y Estética de la novela. Paidós

(1999) The dialogic imagination. University of Texas.

(2000) Yo también soy. Fragmentos sobre el otro. Taurus.

Barabas y Bartolomé.(1997)” Arte para nosotros y arte para los otros”. Revista del INAH .

Bartra, Eli. (2004) Creatividad invisible.UNAM.

Bastide, Roger.(2007) Arte y Sociedad. FCE.

Baudrillard, Jean.

(1992)El sistema de los objetos. SXXI.

(1999)Cultura y simulacro. Paidós.

(2005)El complot del arte. Amorrortu.

Benjamín, Walter.

(2003)La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Itaca.

(2004)El autor como productor. Itaca.

(2004)Sobre la fotografía. Pretextos.

Boas, Franz. (2008) Textos de Antropología, Ed. Universitaria Ramón Aceves.

Boltanski, Luc y Chiapello Eve(2002)El nuevo espíritu del capitalismo. Akal, España.

Bourdieu, Pierre.(1998) La Distinción.

Buber, Martin.(1993)Qué es el hombre. FCE.

Camnitzer, Luis.(2000) Arte y Enseñanza:la ética el poder. Casa de América, Madrid.

Cardoso de Oliveira, Roberto. (1997)Sobre o pensamento antropológico. Edites Tempo Brasileiro. Río de Janeiro.

Cardoso de Oliveira, Roberto.(1997) “Antropologías periféricas vs antropologías centrales”. En V Congreso argentino de antropología social. Universidad Nacional de la Plata.

Chamoux, Marie Noelle.(1998) El saber hacer técnico. CIESAS.

Chávez Elizalde, María de los Ángeles.(2004) Educación sensorial a través del arte.CNCA.

Clifford, James.

(2001) Dilemas de la Cultura. Gedisa.

(1999) Itinerarios transculturales.Gedisa.

C&E. Cultura y educación. Revista de teoría, investigación y práctica. "Arte y educación" No. 16 /2004.

Diccionario del arte contemporáneo. Fernando Torres Editor. 1979

Dietz, Gunther. (2003) Multiculturalismo, Interculturalidad y Educación. Universidad de Granada-CIESAS. Granada.

Durkheim, Emile (2003) Las formas elementales de la vida religiosa. Alianza editorial.

Foucault, Michel. (1996) Hermenéutica del sujeto. Altamira. Argentina.

Francastel, Pierre (2000) Arte y técnica en los siglos XIX y XX. Debate.

Freud, Sigmund

(2002) Introducción al psicoanálisis. Alianza.

(1999) Tótem y tabú. Alianza.

(1999) La interpretación de los sueños. Alianza.

Gardner, Howard. (2005) Arte, mente y cerebro. Paidós.

Gadamer, Hans-Georg. (2002) Acotaciones Hermenéuticas. Trota.

García Canclini, Néstor.

(2006) Diferentes, desiguales y desconectados. Gedisa

(2001) Culturas híbridas. Gedisa.

Gell, Alfred.(1998) Art and Agency. Oxford University Press.

Geertz, Clifford.(1997) La interpretación de las culturas. Gedisa, España.

Georges, Jean.(1990) Bachelard, la infancia y la pedagogía. FCE.

Harrison, Charles and Wood, Paul eds.(2003) Art in Theory 1900-2000UK.

Heidegger, Martin.(1992) Arte y poesía. FCE.

Heinich, Nathalie.

(1996) La Sociología del arte.

(2003) Lo que el arte aporta a la Sociología. FCE.

Hémond, Aline (2004) Peindre la révolte Esthétique et resistance culturelle au Mexique. CNRS.

Herskovits, Melville (1972) El hombre y sus obras FCE.

Husserl, Edmund.(2002) Lecciones de Fenomenología de la conciencia interna del tiempo. Trota, España.

Jakobson, Roman.(2008) Ensayos de poética. FCE.

Leave, Jean & Wenger. (1992) Situated Learning.

Lynton, Robert. (1994)The Athropology of art, Cambridge University press.

Levinas, Emmanuel.(2006) Humanismo del otro hombre. SXXI.

Lévi-Strauss, Claude.

(2007) Entrevistas con Charbonnier George, Amorrortu.

(2006) Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades, SXXI.

(1997) Tristes trópicos, Paidós.

(2002) Mito y significado, Alianza.

Marx, Karl.

(2003) Manuscritos de economía y filosofía. Alianza.

(2000)El capital. AKAL.

Merleau, Ponty. (1999)Fenomenología de la percepción. FCE.

Morphy and Myers eds.(1992) Anthropology, art and Aesthetics. Oxford University.

Morphy, Howard and Morgan Perkins. (2006)The Anthropology of art, a reader. Blackwell published.

Morphé. Revista de Ciencias del lenguaje de la BUAP, No.9/10.

Mélich Joan-Carles. (2004)Antropología simbólica y acción educativa. Paidós.

Melucci, Alberto. (1999)The playing self: person and meaning in the planetary society. Cambridge.

Morris, William.(2008) Noticias de ninguna parte. Minotauro.

Nietzsche, Friedrich. (1992) La genealogía de la moral. Alianza editorial.

Novelo, Victoria.(2005) La tradición artesanal de Colima. CONACULTA-CIESAS-Universidad e Colima.

Novelo, Victoria (coord) (2003) La capacitación de artesanos en México, una revisión. Plaza y Valdés.

Panofsky, Edwin.(1999) La perspectiva como forma simbólica. Tusquets.

Petit, Michele.(2004) Lecturas del espacio íntimo al espacio público. FCE.

Price, Sally. (1988) "A case in Point and Afterwords to Primitive Art in Civilized places", en The Anthropology of art, Blackwell publishing,pp167-185.

Read, Herbert.

(1993) Imagen e idea. FCE 1993.

(1994) La educación por el arte. Paidós 1994.

Robine, Jean Marie. (2002)Contacto y Relación en Psicoterapia. Cuatro vientos, Chile.

Rodari, Gianni.(1993) Gramática de la fantasía. Cuatro vientos,Argentina.

Ruskin, John. (1996) Sobre Turner. UNAM.

Sebeok, Thomas. (1999)Peirce, el método de la investigación. Paidós.

Sebeok, Thomas y Eco, Umberto.(1998) El signo de los tres. Lumen.

Sheler, Max. (2006) Persona humana y su formación. EUNSA.

Simmel, George.

(1999) Cultura femenina y otros ensayos. Alba ed.

(2006) Problemas fundamentales de la Filosofía. Espuela de plata.

Tedlock, Dennis.(1991) "Preguntas concernientes a la antropología dialógica". En el libro El surgimiento de la antropología posmoderna, coordinado por James Clifford.

Thomas Sebeok y Jean Umiker. (1994) El método de la investigación. Paidós.

Weber, Max.(2006) Conceptos sociológicos fundamentales. Alianza.

Weber, Max. (2009) La objetividad del conocimiento en la ciencia social y en la política social. Alianza.

Wenger, Etienne (2001) Comunidades de práctica. Paidós, Buenos Aires.

Winnicott, D.W.(2001) Realidad y juego. Gedisa.

Yontef, Gary. (2003) Proceso Diálogo. Cuatro vientos. Chile.

Yúdice, Georges.(2002) El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. Gedisa.

Zinder, Joseph.(2003) El proceso creativo en la terapia gestáltica. Paidós



ESTA INVESTIGACIÓN FUE REALIZADA, GRACIAS A LA BECA QUE ME OTORGARA EL CONACYT, A TRAVÉS DEL CIESAS.