UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

UNIDAD AJUSCO

ÁREA ACADÉMICA 2

"DIVERSIDAD E INTERCULTURALIDAD"

LICENCIATURA EN EDUCACIÓN INDÍGENA

TESIS

Un acercamiento a las concepciones estéticas de las alfareras en relación a las producciones artesanales de Amatenango del Valle

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN EDUCACIÓN INDÍGENA

P R E S E N T A :

JOSUÉ GUZMÁN MAYO

DIRECTORA DE TESIS:

MTRA. MARCELA TOVAR GÓMEZ

MÉXICO, D.F. MARZO DE 2013

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 3

CAPÍTULO 1

ENCUENTROS TEÓRICOS PARA EL ANÁLISIS DE LA ESTÉTICA 13

1.1 La cosmovisión como sentido y filosofía de vida de los pueblos indígenas 14

1.2 La estética entendida desde la cosmovisión 19

1.3 La estética, una condición propiamente humana y su relación con el arte 21

1.4 La artesanía de hoy, un legado de nuestros ancestros 25

CAPÍTULO 2

ESTILO DE VIDA DE LAS ALFARERAS DE AMATENANGO DEL VALLE 28

2.1 La alfarería, sinónimo de mujer y trabajo en casa 33

2.2 La alfarería en las familias 36

2.3 La organización y división del trabajo alfarero en el seno familiar 37

2.4 ¿Cómo se trabaja? 38

2.5 La relación social con el otro, en cuanto al trabajo 39

2.6 ¿Qué se produce? 39

2.7 El mercado de la cerámica 41

CAPÍTULO 3

PROCESOS Y MIRADAS ESTÉTICAS 43

3.1 Proceso de la práctica alfarera 43

3.2 La alfarería es fruto del saber-hacer con las manos 57

3.3 Miradas distintas ante la cerámica 63

3.4 Aproximación al diálogo con el barro, las proporciones, las formas y los colores en la elaboración de la cerámica 68

CAPÍTULO 4

A MANERA DE CONCLUSIÓN: HACIA UNA EDUCACIÓN QUE FORTALEZCA LAS EXPERIENCIAS ESTÉTICAS Y EXPRESIONES ARTÍSTICAS EN LOS NIÑOS. LA ALFARERÍA COMO MEDIO PARA LA PRÁCTICA CREATIVA Y COGNITIVA 75

BIBLIOGRAFÍA 89

A Dios, por regalarme tan preciada joya… la vida y hacer de ella mis anhelos y logros.

A mis padres por ser el pilar fundamental en todo lo que soy, en toda mi educación, tanto académica, como de la vida, por su incondicional apoyo a través del tiempo. Todo este trabajo ha sido posible gracias a ellos.

A mis hermanas, por estar siempre conmigo.

Agradezco infinitamente el tiempo facilitado por la demostración de la labor artesanal en las casas-taller, y las conversaciones sobre lo que saben y saben hacer las maestras alfareras: Florentina Zepeda Pérez, Nicolasa Díaz Pérez y Victoriana Pérez Bautista.

A Ramón Bautista Pérez, antropólogo y habitante del lugar, agradezco su breve participación que fue de mucha importancia en cuanto a su punto de vista profesional sobre la alfarería de Amatenango del Valle.

No quiero que pase desapercibida la hospitalidad que me extendió la familia Gómez Vargas en mi estancia en Amatenango del Valle, a ellos gracias.

El apoyo incondicional de la maestra Marcela Tovar para la construcción y revisión constante de esta tesis, considero fructífero este trabajo, a ella le extiendo mis más sinceros agradecimientos.

A mis lectores, gracias.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, se ocupa de una temática que abre una mirada de apreciación, valorización y sobre todo de reconocimiento de la naturaleza del trabajo artesanal de pueblos indígenas y no indígenas. Por ser éste una forma de expresión creada en un espacio donde surgen experiencias estéticas y expresiones artísticas.

En cuanto al arte y artesanía son dos conceptos con una gran cantidad de discursos consignados en estudios, que establecen la segmentación tajante en cuanto a la conceptualización de cada uno de ellos, tanto en el discurso oral como en lo escrito. Se definen las obras de arte como distintas de las obras artesanales pero existen similitudes en cuanto a la práctica que propicia la elaboración de ambos; los sujetos involucrados en el proceso de creación buscan comunicar algo a partir de la utilización de materiales, y para cumplir con la comunicación se busca aproximarse a la mejor forma, proporción y color de la obra, es decir, que estos elementos despierten y propicien en el espectador una experiencia de apreciación estética que brinde la posibilidad de que a la obra se le asigne un valor desde el sujeto. En el caso del objeto artesanal encontramos concepciones que niegan el mérito de los productos generados por el proceso creativo de los artesanos ya que lo que se le denomina artesanía suele ser juzgado por criterios artísticos desde los cánones de la cultura occidental o el arte clásico. Surge así la necesidad de discutir las concepciones que tenemos de ambos (arte y artesanía). Pero ese no es el objetivo de este trabajo, lo que se persigue es plasmar y dejar evidente el análisis de la práctica artesanal para plantear la complejidad de la producción de artesanías, tanto en las técnicas, como en los procesos de trabajo y en las concepciones estético-culturales de quienes las producen, y no sólo centrarse en el discurso académico que gira en torno al concepto de artesanía.

Es en la práctica y trabajo artesanal alfarero donde se enfocará esta investigación desde una perspectiva basada en la estética, las cualidades del arte y específicamente de las artes plásticas[1] y visuales[2]. La estética es un área de conocimiento y de investigación que ha propiciado diferentes enfoques, pero la perspectiva que se retoma para el análisis de nuestro trabajo académico es la que formula y enuncia Sánchez: "La Estética es la ciencia de un modo específico de apropiación de la realidad, vinculado con otros modos de apropiación humana del mundo y con las condiciones históricas, sociales y culturales en que se da" (2007, p. 57). El sujeto es quien se apropia de la realidad; la contempla y aprecia desde las circunstancias de su contexto sociocultural. Por su parte Morton[3] expone su punto de vista en relación al concepto estética, "es el término utilizado para diferenciar un campo particular de la filosofía, uno interesado en cuestiones de percepción, sensación e imaginación, y la manera en la que se relacionan con el conocer, entender y sentir acerca del mundo; en este caso con la forma de entender y sentir de las alfareras en relación a sus creaciones artesanales". El enfoque teórico- metodológico que usaré está abierto al entendimiento y aplicación extensa del concepto estética y la experiencia estética por parte de las artesanas, al comportamiento humano cuando se relacionan y se apropian de la realidad, en el proceso de fabricación y creación de la cerámica.

Siguiendo con Sánchez, aclara que no sólo postula estudiar el "arte" y la estética como sinónimo de lo "bello", vista desde la postura clasista, sino que él menciona que su discurso abarca también "[…] lo estético *no* artístico, es decir [la] amplia esfera de objetos elaborados por el hombre- productos artesanales, artefactos

[1] Lo que caracteriza ésta de las demás artes es que en su forma de expresión se ocupan materiales flexibles o sólidos, moldeadas, dispuestas o modificadas de cualquier otra forma a voluntad por el artista. Las artes plásticas es formar y conformar ideas con distintos materiales mediante acciones como la pintura, el dibujo, la escultura, la fotografía, técnicas como el grabado, el moldeado, la cerámica; es decir, las artes plásticas representan un conjunto de acciones y actividades de tipo gráfico-plástico, en donde intervienen la vista y el tacto para apreciarlas y estimular nuestra imaginación y pensamiento.

[2] Comprende las distintas modalidades del arte cuyos productos son de naturaleza principalmente visual.

[3] Victoria E. Morton, comunicación personal, 2013.

mecánicos o técnicos, artículos industriales o usuales en la vida cotidiana- que, si bien corresponden a una finalidad extraestética, tienen también su lado estético" (2007, p. 57). El autor también hace énfasis en que en las producciones artísticas y artesanales se dan experiencias estéticas pero también en su demanda y consumo, es así como el discurso estético conlleva también un enfoque materialista. Este enfoque de la estética tiene mucha riqueza en cuanto a su objeto de estudio y al análisis que hace sobre la gama de trabajos que realiza el ser humano, y que no propiamente tienen intenciones estéticas.

¿Cómo llegó a formularse la temática de esta investigación, y qué fines persigue? En un primer momento el interés por abordar el tema surge a partir de mi inclinación hacia las artes plásticas[4], en particular a la pintura y el modelado; no sólo deseaba hacer análisis desde la revisión bibliográfica sino complementar y enriquecer el trabajo con intervención en campo. En consecuencia fue necesario llegar al objeto de estudio analizando la dimensión práctica de la alfarería, fue la elección adecuada donde se podía ver los dos componentes de las artes plásticas antes mencionadas. Lo que quiero resaltar en la investigación sobre el trabajo artesanal es que se dan acontecimientos en términos de comportamientos estéticos y artísticos del artesano(a) que difícilmente podemos llegar a establecer con nuestro conocimiento empírico. Se optó por ir analizando diferentes teóricos sobre la materia para explicitar y argumentar con eficiencia la práctica del artesano(a).

Nuestro campo de estudio se centró en el estado de Chiapas, en particular en el municipio Amatenango del Valle; dicho lugar se destaca por la producción artesanal activa de sus habitantes que se especializan en alfarería y dentro del mismo se propicia el mercado de las producciones. Las facilidades que prestaba el lugar para la investigación fue lo que propició para que me inclinara hacia él; y es que las prácticas, los objetos artesanales y el mercado portan datos y relaciones cualitativas necesarias para ser recabadas, procesadas y analizadas

[4] Vista desde la clasificación del estudio de las artes.

metodológicamente para el acercamiento a las concepciones estéticas en las producciones artesanales del lugar.

Se pretende dar a conocer un acercamiento de las vivencias del trabajo alfarero ya que muchas veces minimizamos su valor cultural, social y artesanal. Retomando lo anteriormente planteado, si nos apropiáramos de nuestra realidad e hiciéramos conciencia sobre ella no habría tomado la iniciativa de abordar lo que implica esta temática ya que no tenía clara la complejidad de esta práctica y la falta de estudios sobre la misma. Espero que con el análisis sobre la acción humana en el trabajo artesanal, es decir, en cuanto a las experiencias estéticas[5] y artísticas[6] que se pudieron notar, nos sirva de reflexión e interés para luego recompensar el fomento a las prácticas culturales de los pueblos indígenas en las siguientes generaciones, tanto en el espacio social como en lo escolar.

Otro de los fines de este trabajo es documentar y sistematizar los conocimientos y prácticas artesanales de uno de los pueblos tseltales-mayas, con el objetivo de ir construyendo una episteme contextualizada y no que gente ajena a nuestra cultura tseltal-maya llegue a hacer el trabajo y nos haga saber que *así somos*. Por ejemplo, la palabra artesanía o arte son concepciones no propiamente indígena; "ellos" nos hicieron concebir y entender a su manera mientras que en nuestras culturas indígenas vierten otra significación, muchas veces tiene una connotación trascendental dentro de la comunidad. Por ejemplo, el trabajo alfarero se podría decir que es sagrado para las familias porque da de comer, se vive de él; es como el maíz, nos da de comer, no se tira ni se desperdicia porque es el alimento sustancial que nos acompaña en toda nuestra vida. En resumen los pueblos indígenas conciben de otra forma las "cosas", no se puede llegar a percibir estas

[5] La experiencia estética puede ser definida como un modo de encuentro con el mundo, con los objetos fenómenos y situaciones ya sean naturales o creados por el hombre, que produce en quien lo experimenta un placer, un conjunto de emociones y un tipo de conocimiento que puede considerarse de tipo estético.

[6] La experiencia artística tiene que ver con las conductas y habilidades ejercidas por el artista o individuo ante una determinada disciplina artística.

re-significaciones si no se le presta atención a las voces indígenas desde su contexto.

Durante el desarrollo del trabajo discursivo se irá explicitando y concretando la problemática del tema de investigación. En cuanto a los objetivos que organizan este trabajo de investigación, están estructurados de la siguiente manera: en *general* se persigue plantear las concepciones estéticas de las alfareras que giran en torno a la artesanía indígena, a partir de la transculturación que sufren los objetos artesanales por influencia del mercado. De este objetivo se desprenden los siguientes *objetivos particulares*: sistematizar y analizar las prácticas y procesos de trabajo de la alfarería para explicitar la dimensión estética del trabajo de las alfareras; reflejar las propiedades estéticas materiales (sello artesanal) de la cerámica y su aceptación y apreciación en el mercado, tomando en cuenta la transculturación que sufren los objetos y el trabajo alfarero; por último se pretende plantear y reflejar la importancia de seguir fomentando la práctica creativa y cognitiva de la alfarería en la educación familiar y complementariamente, en la educación escolar

Los objetivos anteriores servirán de guía para abordar el tema de nuestro caso de investigación; hay que recordar que desde un principio opté por formularlos para guiar nuestro andar durante la ejecución de nuestra investigación. Pero para poder llegar a nuestros objetivos expuestos fue necesario revisar y hacer uso adecuado de las estrategias metodológicas de investigación de las ciencias sociales; éstas permitieron indagar y recabar información para luego ser procesadas y sistematizadas, hasta llegar al análisis de los datos de campo. A continuación enumero y hago explícita la ejecución de las distintas estrategias metodológicas.

En la investigación se usaron las siguientes herramientas: en primer lugar, la entrevista. La entrevista abierta o cualitativa es una técnica de investigación que me ayudó en la recopilación de información en el trabajo micro etnográfico; dicha

técnica se usa como un tipo de modelo conversacional, donde el entrevistado abre las posibilidades de compartir sus experiencia, vivencias subjetivas y colectivas dentro de su entorno sociocultural. Según Galindo (1998, p. 297), la entrevista cualitativa "[…] ha contribuido a mediar los significados de las voces ausentes en el estudio de lo social. El mundo íntimo de las culturas populares y los ámbitos ignotos de los espacios de vida constituyen la nueva materialidad recuperada por la investigación microsociológica basada en la calidad de la palabra". La entrevista abierta brinda la posibilidad de encontrarse con ese mundo que se quiere conocer, y qué mejor que los mismos actores que hacen realidad ese mundo hablen de él, tal y como lo perciben.

En la realización de la investigación de campo, es necesario mencionar que me apoyé en los dos tipos de entrevistas que se desprenden de la entrevista abierta, y son las siguientes: la entrevista en profundidad y la entrevista enfocada.

En las primeras dos visitas de campo que realicé fue recurrente la apropiación y aplicación de entrevista en profundidad por la siguiente razón: en un comienzo se necesitaba diagnosticar los posibles caminos para obtener respuestas (a grandes rasgos) del problema de investigación, sobre las concepciones estéticas;[7] esto para posteriormente organizar estrategias metodológicas durante el desarrollo del trabajo de campo. Por otro lado, traté de focalizar la búsqueda del objeto de estudio en concreto con la aplicación de la entrevista enfocada, pero las preguntas que se formularon no estaban dirigidas adecuadamente para sustraer lo que se andaba buscando; no se llegó a profundizar la entrevista en concreto.

Y es que la entrevista tiene que llegar a contemplar su verdadero objetivo, el de propiciar una empatía entre el entrevistador-investigador y el entrevistado para luego tener una conversación de calidad y esmerarse en construir la reflexión de

[7] Que desde mi cosmovisión viene a ser la manera de actuar, practicar y comunicar de manera trascendental la voz de nuestra alma-ser en convivencia y contemplación del mundo material e inmaterial; se busca satisfacer esa condición humana, en el caso de la sociedad indígena, en colectividad.

las cuestiones que se entablen en ese momento de interacción conversacional; es decir, la entrevista abierta tiene que

> [favorecer] la reflexividad del propio entrevistado en el proceso de racionalización objetiva de su vida, mediado por el contacto con el otro, el sujeto extraño que es el investigador, y que intenta actuar como facilitador de esa reflexividad, no con fines terapéuticos como el psicoanálisis, sino simplemente con fines de conocer y compartir, expresarse o manifestarse (Galindo, 1998, p. 303).

Desde mi percepción, la aplicación y desarrollo de entrevistas cumplió con una doble función: llegar a contactar y convivir con los miembros de la comunidad y buscar la información con una metodología adecuada, con el fin de profundizar la comprensión y explicación de la dinámica de las concepciones estéticas de los diferentes actores sociales que interactúan en un contexto turístico, tales como: alfareras, turistas e investigadores (que procrean el fenómeno de la transculturación en los objetos artesanales).

Las preguntas que se formularon durante las entrevistas giraron en torno a aspectos sobre el oficio de la alfarería, *la identidad de las alfareras y sobre la producción y mercado de las cerámicas.*

En cuanto a la observación participante, se refiere a una técnica de investigación de campo en la que es importante resaltar la riqueza metodológica que brinda.

> Por medio de esta técnica nos acercamos a nuestro objeto de estudio de modo más directo que con otras prácticas de investigación al vernos envueltos en los ámbitos y prácticas concretas en las que se despliega aquello que estudiamos. Quien investiga va al encuentro de los ámbitos del problema de su interés allí donde acaece y dirige así una mirada desde dentro preocupada por alcanzar el discurrir situado de los agentes sociales implicados en el fenómeno (Rodríguez, Gil, García, 1996, p. 47).

La observación etnográfica no se presta sólo a la mirada superficial sino que pretende llevar a cabo una observación con objetivos y categorías. Con esto doy a entender que existen espacios donde la observación se focaliza más al objeto de estudio, pero también es necesario establecer otros focos de atención para

llegar a entender toda la trama que encierran las acciones sociales y por último analizar si tiene alguna relación con nuestro objeto de estudio. En el caso de la investigación que propongo, fue forzoso focalizar observaciones en espacios donde se propicia la venta de artesanías (en el portal y en los pequeños puestos de artesanías ubicados en las orillas de la carretera) y en las casas-taller de las familias alfareras.

Estar presente en esos espacios me brindó la posibilidad de entender la dinámica social y a partir de ella ajustar (en cuanto a días y horas) la aplicación de las técnicas de investigación que había propuesto en el plan de trabajo. Algunas veces cuando se hicieron las visitas de las familias no se lograron los objetivos de la investigación; ya sea que se hubieran planeado las entrevistas u observaciones, porque surgían actividades inesperadas por parte de las alfareras (actores sociales) y por ende no podían ofrecer su tiempo para el investigador. La observación no se puede entender como simple medio para recabar información y análisis de ella; siempre es necesario darle otro significado y uso, que nos sea útil para instaurar estrategias de aplicación de técnicas etnográficas de una manera favorable y eficaz.

Para evidenciar lo vivido en campo, fue necesario llevar un registro de ello clasificándolo con respecto a los hechos sociales en determinados espacios. Para contemplar en sí la dinámica social en que estaba inmerso, opté por describir los aspectos de la vida social. No sólo fue describir sino que también se llegó al análisis e interpretación de los hechos, haciendo uso de los datos que conformaban la descripción.

> Al mencionar los vocablos registro y codificación en su definición, Weick subrayó que gran parte de la investigación observadora consiste en registrar sucesos mediante el uso de notas de campo, sistema de categorías y algunos otros medios. La codificación es el proceso de simplificar esos registros por medio de un método de reducción de datos, como, por ejemplo, enumerar la frecuencia de las distintas conductas observadas (Rodríguez, Gil, García, 1996, p. 347).

Para registrar las entrevistas se hizo uso de la grabadora porque en realidad es mucha la información que el entrevistado puede dar y sería difícil tomar nota durante la conversación. Para poder realizar la grabación de audio se procedió a pedirle a la persona a entrevistar el permiso necesario y explicarle las intenciones posteriores del investigador, en cuanto al uso del audio.

Se grabaron videos y se tomaron fotografías durante las visitas en las casas-taller de las alfareras con el fin de evidenciar las prácticas y el proceso del oficio (alfarería), sacar notas para describir el proceso de trabajo, secuencias y técnicas de la alfarería. Las fotografías servirán para tener un acervo de la diversidad de cerámicas existentes y su análisis sobre el tiempo de trabajo que conlleva cada una de ellas, así como para ver la demanda que tienen en el mercado.

Para tener un panorama general de nuestro tema pasaremos a la revisión de los cuatro bloques que comprende nuestro trabajo:

El capítulo I, comprende el encuentro de los tres principales enfoques teóricos que servirán para guiar y sustentar la temática. Entre ellos se encuentra la cosmovisión como concepto para acercarse a la filosofía y entendimiento de vida de los pueblos nativos, conocidos políticamente como pueblos indígenas. Enseguida se plantea la estética como área de cocimiento y entendimiento del comportamiento humano hacia la realidad y la relación que entabla con ella. Por último, se le asigna espacio al concepto que se desprende de la artesanía vista desde las políticas del mercado; trata de brindar una pequeña definición sobre las cualidades que implica.

En el capítulo II, presento la situación sociocultural del trabajo artesanal, dando énfasis a la identidad de las alfareras, a la organización y división del trabajo en las familias, las producciones y al mercado. Abordo una contextualización de las vivencias de las alfareras juntamente con el trabajo.

Procesos y miradas estéticas se encuentra en el capítulo III, se documentó el proceso de trabajo de las alfareras con el fin de analizar desde ahí las implicaciones del trabajo. También se presenta una breve discusión sobre el saber- hacer, visto desde la práctica artesanal, dando a conocer cuáles son sus beneficios; brinda un acercamiento para la comprensión de lo que no podemos distinguir conscientemente en la práctica manual. Por otra parte, presento las miradas en torno a las piezas de cerámica; desde que punto el espectador o artista contempla la producción o producto, qué factores influyen en ellos.

Por último tenemos el capítulo IV, en este apartado se encuentra la intención de plantear la necesidad de una educación que fortalezca las experiencias estéticas y expresiones artísticas en la escuela, con el fin de apoyar a la gente que mantiene una relación con la práctica artesanal, en particular la alfarería, para enriquecer aspectos específicos. La educación artística en las escuelas está pensada para contrarrestar la educación seria y vertical y para enriquecer la expresión libre y consciente en los niños, por lo que esta tesis abre la reflexión hacia el valor de la educación estética y artística con creaciones artesanales propias de las comunidades.

CAPÍTULO 1

ENCUENTROS TEÓRICOS PARA EL ANÁLISIS DE LA ESTÉTICA

Se pretende analizar la percepción estética de las artesanas, vertida de alguna forma en la artesanía que producen, así como la transculturación que sufren los objetos artesanales por influencia del mercado, desde un sentido amplio y contextual. Por consiguiente las referencias bibliografías fueron revisadas con el propósito de discutir y enriquecer concepciones acerca del estudio del arte y la estética (desde diferentes posturas), que de alguna forma guardan relación.

Para el planteamiento de las posturas teóricas relacionadas con el tema fue necesario revisar desde la óptica del mundo indígena, en la concepción cultural que encierra; posteriormente se hizo énfasis al entendimiento de la estética y su interrelación con el arte; por tanto Sánchez Vázquez (2007), que focaliza su estudio en la estética, toma en cuenta tanto la relación estética, como el uso y/o consumo de los objetos, que demandan su producción; por último se revisó el discurso político y económico alrededor de la artesanía, esto porque es parte de nuestro objeto de estudio (las concepciones estéticas en relación a las producciones alfareras).

Para iniciar la exposición y análisis de las posturas teóricas de concepciones estéticas en relación con la producción de objetos en contextos indígenas, es forzoso plantear a grandes rasgos la situación discriminatoria actual que han sufrido las expresiones y producciones artísticas dentro y fuera de este contexto. En primer lugar, la experiencia estética como resultado de relación de las personas con el mundo, vertida en este caso en expresiones y producciones artísticas indígenas, ha sido y sigue siendo calificada en relación con sus constructores, es decir, en relación con el sujeto indígena. La imagen y concepto que se tiene de las personas indígenas es que es un sujeto “limitado” en

contraposición con quienes pertenecen a la cultura dominante; por lo tanto no puede competir con las expresiones estéticas de la cultura “civilizada”. Desde esta estandarización se juzga el valor estético de las expresiones y producciones artísticas indígenas, calificándolas como arte popular o/y artesanía. No se trata de darle importancia a la denominación que se usa para la producción indígena sino que nos preocupa la forma como se concibe y valora el arte de los pueblos, a partir de parámetros ajenos al contexto.

Es necesario crear un ambiente de reconocimiento de la complejidad de la materialización de objetos y de la apreciación estética desde dentro de las diferentes culturas existentes, y en consecuencia, de los diferentes procesos de construcciones socio-históricos y culturales; hago hincapié en el reconocimiento de los procesos de construcción cultural en los pueblos indígenas, por la simple razón de que en estas sociedades existe otra concepción del sentido de la vida.

A lo largo de este trabajo iré concretando a la par los conceptos teóricos de cosmovisión y estética; necesito aclarar que es difícil plantear por separado estos conceptos porque se relacionan entre sí. Más adelante ocurre algo similar cuando se aborda los conceptos de estética y arte: difícilmente se pueden explicar por sí solos. Retomaré las posturas teóricas que más se relacionen y concreticen el concepto de cosmovisión; pero también es necesario retomar concepciones que de alguna forma explican el concepto de manera general, sin aplicarlo a las culturas indígenas; pretendo con ello enriquecer la discusión conceptual.

1.1 La cosmovisión como sentido y filosofía de vida de los pueblos indígenas

El concepto cosmovisión no es propiamente una concepción construida desde los pueblos indígenas, sino que es una adaptación del alemán que con el paso de los años se ha tomado prestado para la realización de numerosos estudios que

tienen cierta relación con el concepto. En nuestro caso de estudio, el concepto planteado ayuda a la aproximación al entendimiento de los distintos aspectos del mundo indígena: en las acciones cotidianas, creencias, convivencias comunales, y en particular en el arte que fomentan. Cano, Mestres, Vives-Rego (2010) dan a conocer aspecto de la cosmovisión,

> El término "cosmovisión" es una adaptación del alemán Weltanschauung (Welt, "mundo", y anschauen, "observar"). La palabra "Weltanschauung" fue utilizada por primera vez por G.F.W. Hegel, pero sólo a partir del trabajo de W. Dilthey, Teoría de las cosmovisiones, dicho concepto adquiere su significado filosófico sistemático y completo. Más tarde, en 1919, K. Jaspers en Psicología de la Weltanschauung establece la vertiente psicológica del término en cuanto una manera de entender al hombre y estableciendo la frontera de sus significados con la filosofía. Desde que se introdujo, este concepto ha demostrado ser de utilidad en los estudios sobre cultura, historia y filosofía. Aunque el término fue rápidamente adoptado en las ciencias sociales y en la filosofía, y se emplea tanto traducido como en la forma alemana original, su contenido semántico es mucho más profundo dado que se refiere a la manera como internalizamos nuestra individualidad y rasgos culturales.

Por su parte las perspectivas antropológicas anteriormente establecían que en el mundo indígena estaba, por un lado, el espacio sagrado, y por otro lo profano; pero debido a los constantes estudios se ha ido construyendo una nueva óptica de investigación y de entendimiento sobre la interrelación que guarda lo sagrado y el mundo humano (lo profano). Así,

> el uso del concepto cosmovisión significa un importante avance teórico, sobre todo porque implica la aplicación de un enfoque holístico muy diferente al manejo convencional de temas como la cosmología y las creencias religiosas […] Con este nuevo enfoque que se aplicó primero en el estudio de las antiguas civilizaciones mesoamericanas, se propone reconstruir cuál era visión global donde los mesoamericanos combinaban e integraban los conceptos cosmológicos en un conjunto sistemático y estructurado (Broda, 1982, p. 81 citada por Kindl 2003, p. 36).

Desde esta perspectiva, "el término cosmovisión, además, se refiere a la manera como los mesoamericanos percibieron y entendieron una realidad socio-cultural,

es decir, el medio ambiente en que vivían y el cosmos en que situaban la vida del hombre en sociedad" (Broda, 1981, p.462; citada por Kindl, 2003, p. 36 y 37). Es un modo complejo de definir la cosmovisión; no es un concepto vano sino que proyecta una aproximación a la realidad del mundo indígena. Muchas veces se llega a una acción errónea de definición cuando este concepto se relaciona sólo a los relatos del origen de la existencia, a la dimensión espiritual, a lo sobrenatural, a lo religioso; es decir, todo lo que tiene que ver con lo intangible para nuestros sentidos. Sin lugar a duda, todo lo sagrado e intangible corresponde y es parte de la composición total de la concepción de cosmovisión, pero también los conocimientos, pensamientos e ideas del cosmos, el medio natural y el hombre (mundo indígena) son elementos que se interrelacionan y propician una forma de entender la cosmovisión. El sujeto indígena es quien construye acciones reales que se concretizan en un espacio socio-cultural (mundo humano), es decir, las acciones- prácticas conllevan todo un significado del que se sabe, sobre algo. No simplemente es danza, música, representación plástica, ritualidad (a las deidades, ya sea en las montañas, ríos, cuevas, etc.), sino que en las prácticas se proyectan conocimientos, pensamientos sobre algo que es de significación para la colectividad humana. Entonces, si la cosmovisión se refiere al cosmos, al medio natural y la estrecha relación que guarda con el mundo humano (indígena), es pertinente pensar que la cosmovisión es ese conocimiento y pensamiento sistemático y estructurado de las cosas que guardan siempre una relación estrecha, tanto con el conocimiento como con la acción-práctica.

Neurath (1998, p. 154 citado por Kindl 2003, p. 37) en referencia a las concepciones espirituales, explica de la siguiente manera la relación que guardan los sistemas ideológicos dentro del mundo indígena, en el caso del pueblo wixarika:

> […] la religión huichola no es simplemente el resultado de una "falsa conciencia". El éxito en las actividades de subsistencia depende de una amplia gama de conocimientos exactos sobre la naturaleza, por eso, nociones observacionales (empíricas y no-ideológicas) sobre el clima, el

> medio ambiente y la geografía son aspectos medulares de la cosmovisión y, por ende, también del ritual. Sin embargo, la observación precisa del cosmos y del medio ambiente no llega a desvincularse de la religión y de aquellos de sus aspectos que, más bien, mistifican la realidad. Así, puede afirmarse que la cosmovisión tiene una naturaleza dialéctica que conjuga realidades del entorno natural y social.

Es pertinente pensar que la cosmovisión indígena también guarda una concepción del sentido de la vida; esta postura implica una interrelación con la naturaleza, con el cosmos y la vida humana en colectividad; desde esta situación de interrelaciones se manifiesta la reflexión y el respeto entre estos elementos, pero sobre todo se construye entre ellos una constante dialéctica y conciencia del presente. En otras palabras, la cosmovisión indígena es una filosofía de vida concreta y significativa para el desarrollo y convivencia en la vida social.

Las palabras de López-Austin (1994, p.13 citado por Kindl 2003, p. 38) se prestan para aclarar y fundamentar más el concepto de cosmovisión; aclara que

> […] la base [social] de la cosmovisión no es producto de la especulación, sino de las relaciones prácticas y cotidianas; se va construyendo a partir de determinada percepción del mundo, condicionada por una tradición que guía el actuar humano en la sociedad y en la naturaleza. Como en el caso de la gramática, el orden y la coherencia de la cosmovisión derivan en buena parte de los procesos de comunicación a los que está sujeta. La comunicación sólo se da a partir de una base común de orden y coherencia. No es aceptable, por lo tanto, la objeción de que la visión del mundo es sólo una construcción teórica porque los participantes de la sociedad no tienen en lo individual un pensamiento ordenado que corresponde al "modelo del etnólogo".[…] La cosmovisión no se reduce a una esfera de ejercicio, sino que está presente en todas las actividades de la vida social, y principalmente en aquellas que comprenden los distintos tipos de producción, la vida familiar, el cuidado del cuerpo, las relaciones comunales y las relaciones de autoridad.

Como se ha venido planteando, el verdadero significado sobre el entendimiento de la concepción del mundo indígena está en todos los aspectos de la vida social; es en su conjunto cuando se vive realmente. Un ejemplo del verdadero

vivir del indígena en plenitud con sus prácticas, es lo siguiente, en relación con la música:[8]

> La música prehispánica difiere mucho de la visión europea, ya que no busca provocar la emoción estética sino el contacto con la naturaleza y el cosmos. El indígena no canta o baila para exhibir sus destrezas y conocimientos o para entretener al espectador. El indígena canta y baila para honrar y venerar a la naturaleza, la vida y la muerte; su música es la expresión de su fe y sus esperanzas junto a los temores de su existencia. La música indígena no se practica con el sentido performativo, subjetivo o virtuoso que caracteriza a la música europea, sino que busca ir más allá del razonamiento y la visión actual de la vida al hacernos vibrar como lo que realmente somos: seres orgánicos (Martínez, 2009, p. 5).

La responsabilidad de nosotros[9] como indígenas es seguir existiendo y cumpliendo con nuestro deber como pueblos originarios: haciendo realidad el presente con nuestras prácticas y nuestro sentido de la vida. Es por ello que, con respecto a las expresiones artísticas de Amatenango, comúnmente vistas como meras "artesanías" queda mucho por decir, porque han sido apreciadas con otra mirada y no desde la manera como las concibe la gente que realiza, que valora el trabajo y el tiempo.

Un estudio reciente en la comunidad indígena Inga de Santiago, Putumayo, refleja una versión propia al ver el trabajo que realizan ("artesanías"): "[…] validamos nuestro trabajo, porque los no ingas le han dado utilidades a nuestro arte. Por eso, las "artesanías" tienen un significado doble: el simbólico y el comercial, es decir, el de alimentar el pensamiento inga y el de satisfacer las necesidades básicas para la subsistencia" (Jacanamijoy, 2007, p. 176). Aquí se refleja un gran autoreconocimiento de la labor artistica que se ejerce en ese lugar, aunque para ello deba tomarse como referencia a los no indígenas.

---

[8] Actualmente en los pueblos indígenas se sigue dando esta concepción hacia la música juntamente con las danzas rituales.

[9] La expresión "nosotros" la utilizó cuando es necesario plasmarla en el cuerpo de la tesis, para reivindicar mis derechos como cultura viva (pueblos indígenas) ya que pertenezco al grupo étnico Ch´ol del estado de Chiapas.

Para cerrar esta pequeña discusión teorica de conceptos no puedo dejar lo que la Universidad Intercultural Amawtay Wasi (2004, p. 178) interpreta sobre el individuo indígena, "El individuo como tal "no es nada" si no está inserto en la comunidad, el sujeto es la comunidad, la "red de nexos", esa fuerza vital, constructora de realidad. El runa es estar-ser-hacer al mismo tiempo y su vivencia tiene lugar dentro de un universo vivo, en el cual no hay nada inerte, por eso el runa habla con la tierra, con el sol, las plantas, los animales, la luna, las piedras y el cosmos".

1.2 La estética entendida desde la cosmovisión

El siguiente reto de nuestro trabajo de investigación es elaborar una aproximación a la concepción estética indígena. De acuerdo a estudios antropológicos las culturas indígenas milenarias y del presente han construido conocimientos y pensamientos dentro de una dimensión compleja, matizada en sistemas ideológicos que definen acciones y prácticas de los sujetos portadores de los códigos culturales. Natanson (2003) reivindica la filosofía de vida que tienen: "[…] si los hombres definen las situaciones como reales, éstas lo son en sus consecuencias"**.** Dentro de los pueblos indígenas existen explicaciones sobre el mundo y el papel que deberá cumplir los sujetos de una forma estructurada y coherente, estas son algunas de las ideas y pensamientos que se tienen para proceder en las prácticas que le dan significación y vida a la realidad o vivencia.

Si hablamos de expresiones de arte indígena,[10] se toca una de las prácticas privilegiadas que le da sentido a la vida social; como ya planteamos anteriormente

[10] El arte indígena es una de las formas esenciales de transmisión de la cultura, así como un medio de importancia crucial para que un grupo humano se identifique a sí mismo y se preserve en el tiempo y frente a otros grupos. El arte en la cultura indígena es una vía para humanizar su mundo, de concientizar sobre la vida y su visión del mundo físico, humano y divino.

las prácticas culturales mantienen una estrecha relación con los sistemas ideológicos culturales, los individuos actúan en consecuencia de ello, es decir, que en las manifestaciones artísticas se reflejan significados culturales. Por esta razón el arte[11] funge como vía de comunicación que visibiliza y materializa lo intangible de los conocimientos y pensamientos; por otro lado, el arte tiene la intención de retroalimentar y hacer trascender el espíritu cultural en colectividad.

Para el análisis de las concepciones estéticas sobre un determinado arte es conveniente hacerlo en el lugar donde se da (dentro de su contexto); retomo a Kindl (2003, p. 43) para hacer hincapié en la valorización de la mirada estética desde un determinado contexto: "Desde la perspectiva antropológica, es pertinente destacar que el objeto estético no se debe extraer de su contexto social, pues sólo dentro de éste se pueden entender las concepciones estéticas de los seres que son parte de una determinada sociedad". Al objeto estético comúnmente llamado arte, se llega a tener un acercamiento a su significación cuando se estudia y se concibe de cerca, apegado a sus circunstancias y condiciones culturales. Es por ello que muchas veces se valora muy poco el arte indígena, porque no se tiene suficiente conocimiento y convivencia constante con las implicaciones del mismo.

Sondereguer (2002, p. 45) explícita una mirada de lo estético desde el contexto indígena,

> […] Se refiere a la armonía propia de todo el corpus socio-cultural logrado con una volición expresa; a su integración con el paisaje sagrado; al modus vivendi y la coherencia entre la naturaleza y la creación del hábitat humano; a las ideas, acciones y lo que éstas comunican en el medio que se reside. Lo estético se relaciona con la intención de trascendencia que parte de la sinceridad. La trascendencia afinca en lo ontológico y apunta a la expresión y su inmanencia poética. En Amerindia, su ideología cósmica

[11] El arte es entendido generalmente como cualquier actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética o comunicativa, mediante la cual se expresan ideas, emociones o, en general, una visión del mundo, mediante diversos recursos, como los plásticos, lingüísticos, sonoros o mixtos.

> es aún para numerosos pueblos su fundamento trascendente, pero sólo la plasmación es la que consagra el fundamento.

La concepción estética es una manera de actuar, practicar y comunicar de manera trascendental la voz de nuestra alma-ser en convivencia y contemplación del mundo material e inmaterial; se busca satisfacer esa condición humana, en el caso de la sociedad indígena, en colectividad.

En los pueblos indígenas la concepción de la práctica y de lo estético cumple una función de significación y trascendencia. Un ejemplo claro de ella es en la música Ayuujk: "Con la música se nombra y significa el mundo en que habitamos, si dejáramos de tocar, dejaríamos de vivir, por lo tanto, dejaríamos de ser". Como sabemos, la música es composición de ritmos que implica cierto grado de sensibilidad para la composición; mucha de las veces para la composición de la música los pueblos asumen la relación con la naturaleza para la inspiración y creaciones de las notas musicales, ya sea estando en campo abierto o en lugares sagrados (cuevas, ríos).

1.3 La estética, una condición propiamente humana y su relación con el arte

A continuación se seguirá con la revisión y discusión en cuanto al estudio de la estética como área de conocimiento, "[…] en nuestra época, aunque la Estética se concibe predominantemente como una disciplina filosófica, se abre paso el empeño de hacer de ella una ciencia, ya sea como teoría general del arte o como una ciencia particular, empírica" (Sánchez, 2007, p. 47). La estética aún sigue planteando y consolidando enfoques, pero es aceptable el objeto de estudio que propone hasta el momento, en este caso la concepción que ha desarrollado Sánchez Vázquez. La postura de Sánchez resalta mucho la importancia de aclarar el concepto y la relación que guarda con otros; por otro lado rompe con el

paradigma de que el objeto de estudio de la Estética va dirigido sólo a las grandes obras de arte; él propone una nueva forma de ver y estudiar las manifestaciones y situaciones estéticas en cualquier contexto, esa es la razón de la elección de la postura de Sánchez para nuestra investigación, por su flexibilidad en el entendimiento de la estética.

Antes de pasar a profundizar las diferentes posturas teóricas pertinentes para el análisis de la estética y su relación con el arte es necesario aclarar algunos conceptos y sus implicaciones. Empezaré dando una definición general de estética, pero esto no quiere decir que será definitiva, sino que en el transcurso del discurso se irá explicitando. El siguiente enunciado servirá para empezar a indagar por el campo estético:

> […] la relación estética, como modo específico de apropiación humana del mundo, no sólo se da en el arte y en la recepción de sus productos, sino también en la contemplación de la naturaleza, así como en el comportamiento humano con objetos producidos con una finalidad práctico-utilitaria" (Sánchez, 2007, p. 53).

Creo que no es pertinente hablar de "arte"; más bien, se tiene una gama de conceptos relacionados sobre él y uno de los conceptos manejados para el estudio del arte y todo lo que tiene que ver con él es la Estética. La definición anterior sobre la manera de definir la estética concretiza una concepción amplia que trata de profundizar el estudio del arte y las cosas que no están dentro de este contexto. Pero en nuestro caso se tomará en primer plano la estética para definir nuestro objeto de estudio: las concepciones estéticas de las alfareras, es decir, el comportamiento humano en el proceso de trabajo y ante los objetos producidos (cerámicas). Con esto doy a entender que las manifestaciones artísticas no sólo se encuentran en lugares privilegiados, como es el caso de las "obras de arte" (en los museos o colecciones privadas) sino que si se trata de mirar el arte en todo su esplendor, es necesario llegar al punto de reconocer la

diversidad de formas de concebir el arte que vierten sus creadores en determinados objetos, ya sea en las que llamamos “obras de arte” o en las artesanías (con fines práctico-utilitario).

El término arte no es una forma de nombrar: estandarización de parámetros para las expresiones artísticas, ni mucho menos para nombrar objetos artísticos en sí, sino que es una construcción social y cultural, donde el tiempo y espacio fungen como la contextualización de éste; las prácticas artísticas de los sujetos junto con el producto de éstas se pueden llegar a concebir como “arte”, manifestación artística, expresión artística o prácticas que representan significados culturales. En otras palabras, el arte pasa a ser parte de las prácticas para transformar lo palpable (materia) e impalpable en algo que pueda ser asimilado y valorado en la convivencia social, donde “[…] ciertas cosas son apreciadas por su belleza, su forma sensible, su habilidad de creación. Propone definir el arte como significado significante culturalmente, habilidosamente codificado en un medio sensible que afecta” (Castro, 2005, p. 43).

Como ya hemos venido planteando constantemente en el desarrollo de nuestro análisis, el enfoque teórico de este trabajo es lo que propone Sánchez, pero sin dejar a un lado lo que implica hablar de las artes indígenas, un innovador eje de estudio del arte porque plantea una nueva mirada de cómo se debe estudiar y analizar el arte; es producto de la reflexión de la Estética para conceptualizar el arte no solo desde la mirada occidental, sino desde todos los ámbitos culturales del mundo. Para exhibir con un poco más de precisión el término arte, planteo lo siguiente:

> […] la filosofía del arte designa originalmente la sensibilidad (etimológicamente aisthésis quiere decir en griego sensibilidad) con el doble sentido de conocimiento sensible (percepción) y de aspecto sensible de nuestra afectividad. En un segundo significado, mucho más actual, designa “cualquier reflexión filosófica sobre el arte”. Es decir, que el

> contenido y el método de la estética dependerán de la manera según la cual sea definido el arte (Huisman, 2002, p. 7 y 8).

En un segundo argumento sobre el por qué retomar los discursos sobre las concepciones estéticas y prácticas artísticas de las culturas, es porque en ellas existen similitudes en las prácticas o en el modo de actuar sobre ellas, por eso creo que no habría ninguna inconveniencia en revisar y retomar estudios acerca de éstas cuestiones. Lo anteriormente planteado se resume en las reflexiones de Castro (2005, p. 23): “Para Dutton, desde un punto de vista transcultural y transhistórico, el arte es una vasta colección de prácticas relacionadas que pueden ser conectadas en términos de analogías y homologías entre todas las sociedades humanas conocidas”.

Todas las reflexiones que introducimos son para ir aclarando la definición de arte y su relación con la Estética y al final de cuentas, el planteamiento de la Estética es para redefinir la concepción sobre del arte desde su naturaleza y no sólo lo que se plantea de él a nivel discurso.

Para empezar a adentrarse en el desarrollo del tema, considero que desde siempre, el ser humano ha mantenido una estrecha relación con el mundo para conocerlo, reflexionar sobre la existencia de las cosas y sobre todo para satisfacer las necesidades de subsistencia. A partir del conocimiento del entorno o hábitat, el ser humano ha creado formas de explotar y producir cosas con el fin de perseguir comodidad y su desarrollo social. Los tipos de relaciones que el individuo y el mundo han establecido son:

> 1. La relación teórico-cognoscitiva con la que se acercan a la realidad para comprenderla.
>
> 2. La relación práctico-productiva con la cual intervienen materialmente en la naturaleza y la transforman produciendo, con su trabajo, objetos que satisfacen determinadas necesidades vitales: alimentarse, vestirse, guarecerse, defenderse, comunicarse, transportarse, etcétera.

> 3. La relación práctico-utilitaria en la cual utilizan o consumen esos objetos (Sánchez, 2007, p. 77).

Estos modos de acercamiento al mundo se relacionan entre sí en nuestro campo de investigación, es por ello que me pareció interesante ponerlo a la vista y crear con ellas las distintas reflexiones al respecto.

El sujeto social en su trabajo produce para cumplir un fin: el de satisfacer las necesidades y demandas del grupo social donde se encuentra inmerso. Por lo cual la Estética en su sentido amplio enfoca su mirada en el fenómeno de la producción del hombre (producción material); Sánchez menciona: (2007, p. 80 y 81)

> La relación estética se presenta, en primer lugar, como producción de ciertos objetos. Ahora bien, como toda producción, requiere determinado uso o consumo de lo producido. Esto quiere decir que, en cierto modo, el consumo produce la producción ya que la determina y justifica, al establecer el fin al que tiende. En verdad, "el producto sólo conoce su cumplimiento final en el consumo" (Marx).

La sociedad es la que justifica el fin del "producto" porque es quien le da utilidad significativa y "adecuada", según Sánchez. Este punto de vista se centra en las cuestiones mercantiles en relación con la producción.

1.4 La artesanía de hoy, un legado de nuestros ancestros

Para cerrar el planteamiento sobre estética y arte, quisiera retomar al arte indígena conocido como artesanía o arte popular; es parte de la condición humana, dice Sánchez, que el sujeto social opte por producir objetos o artefactos. Existe ya todo un discurso político, social y mercantil con respecto a la concepción de la artesanía, cada uno de los discursos persiguen un planteamiento diferente

pero, para los pueblos indígenas, *¿qué significación tiene?* Este último punto es uno de los objetivos por aclarar.

El hombre siempre ha tenido la inquietud de explorar su entorno natural, apropiarse de él y explotarlo para satisfacer sus necesidades de subsistencia, de esta forma la humanidad entró a racionalizar el uso de los recursos sostenibles al alcance. Los recursos naturales o sostenibles siempre han cumplido con una función fundamental para el desarrollo de la sociedad; han sido explotados en relación con los intereses económicos, políticos y culturales de las distintas sociedades en la historia de la humanidad.

No es de esperar que desde tiempos atrás y en nuestros días la explotación de los recursos sostenibles con fines artesanales se haga visible en muchas regiones del país; este fenómeno del disfrute artesanal se ha propiciado gracias a la diversidad cultural presente. Ésta, en su interior manifiesta expresiones artísticas con el sello único de cada cultura. En la actualidad, las expresiones artísticas de nuestros pueblos son consideradas artesanías, esta afirmación trata de rescatar el significado cercano desde su contexto y sus implicaciones, es decir, desde la práctica y proceso de elaboración. La definición que postula la Ley Federal para el Fomento de la Microindustria y la Actividad Artesanal de México sobre la artesanía[12] es la siguiente:

> […] la actividad realizada manualmente en forma individual, familiar o comunitaria, que tiene por objeto transformar productos o sustancias orgánicas e inorgánicas en artículos nuevos, donde la creatividad personal y la mano de obra constituyen factores predominantes que les imprimen características culturales, folklóricas o utilitarias, originarias de una región determinada, mediante la aplicación de técnicas, herramientas o procedimientos transmitidos generacionalmente.

La definición anterior guarda en ella la contemplación del trabajo artesanal como una labor manual, explícita, que el artesano desarrolla: la destreza en sus manos

[12] En página web: http://sedeco.hidalgo.gob.mx/descargas/Ley_FederalFomentoMicro.pdf

es la herramienta esencial en la ejecución del trabajo junto con la creatividad para llegar a un fin: el de transformar de manera productiva la materia prima que está al alcance. El valor que se le vierte a los trabajos artesanales es sumamente elevado; por la complejidad en el proceso de trabajo y la cuestión estética que despierta ya sea en las formas, colores y/o decoraciones. Es de aclarar que no todos valoran esta parte artesanal de las cosas, es por ello que es necesario difundir y fomentar el conocimiento de la riqueza estética y artesanal de México. Sería pertinente hablar también de un reconocimiento y respeto entre las artesanías indígenas, artesanías tradicionales y populares y la artesanía de las zonas urbanas; esta perspectiva brindaría una vía para interactuar entre las distintas culturas.

En nuestro país existe una mayor apropiación de la labor artesanal en las zonas donde el único medio de ingreso económico es la producción de artesanías, pero también hay que evidenciar que este tipo de trabajos es resultado del patrimonio y legado de nuestros antepasados, para los pueblos indígenas parte de su cultura está materializado en las artesanías[13]:

> La artesanía es parte fundamental de la expresión cultural latinoamericana, preservando, transmitiendo y fomentando valores estéticos y culturales. La población que desarrolla estas actividades generalmente corresponde a grupos sociales carenciados, en particular jóvenes y mujeres, para quienes significa una posibilidad de desarrollo y formación, por lo que su fomento es un eficaz instrumento de generación de empleo e ingresos a los habitantes más necesitados de nuestras sociedades, en momentos de desocupación creciente.

[13] En página web: http://sedeco.hidalgo.gob.mx/descargas/Ley_FederalFomentoMicro.pdf

CAPÍTULO 2

ESTILO DE VIDA DE LAS ALFARERAS DE AMATENANGO DEL VALLE

Abuela cántaro

Camina sobre la música que trasmite
en la profundidad de jícaras.
Se hinca y observa manchas
de años dibujando el vientre del comal.
Oye multitud de mensajes trasmitidos
en danzar de perros, pájaros y tigres de barro.
Recoge consejos escritos sobre
grandes bocas de cántaros viejos.
Junta el canto de su juventud
en el gran coralero gallo.
Llama voces y palabras que descansan
en el corazón de la tierra.

(Poesía tzotzil tomado del libro Xchamel ch´ul balamil [Eclipse en la madre tierra]
escrito por Ruperto Bautista Velásquez)

Hablar de Amatenango del Valle es tocar uno de los municipios tseltales del estado de Chiapas muy visitado y reconocido por el trabajo tan particular que realizan sus mujeres. Por lo general, ellas se dedican a la producción de cerámica como medio de subsistencia de sus familias. Esta actividad ha propiciado el establecimiento de una actividad con fines mercantiles y de producción de objetos artesanales que se comercializan en un ambiente turístico.

Josué Guzmán M., 2013. "La búsqueda", óleo sobre tela, 75x95 cm.

Ubicación geografía del municipio de Amatenango del Valle en el estado de Chiapas, México[14]

La elección del municipio de Amatenango del Valle como caso de estudio, fue por las siguientes razones: es un lugar donde gran parte de la población practica la alfarería, en particular las mujeres; es un lugar turístico que implica una reconstrucción constante de la mirada estética a partir de los efectos transculturales, y porque la alfarería se ha visto desde afuera y desde adentro como una simple producción "artesanal" y no como una actividad que en su proceso implica conocimiento sobre el recurso natural que se le da uso, sobre la

[14] En página web : http://www.chiapas.gob.mx/media/municipio/007.pdf

secuencia y las técnicas de la alfarería, que posibilita la creación de objetos complejos en cuanto a su forma, proporción y color; es en este último punto donde surge la inquietud de analizar la producción artesanal caracterizando los objetos producidos con una nueva mirada que aprehenda las dimensiones estéticas para considerar las expresiones ahora llamadas artesanales de nuestros pueblos indígenas, valorando desde su contexto y cultura la producción artesanal.

La práctica de la alfarería es una cuestión plástica que envuelve sensibilidad, creatividad y la habilidad de materializar el pensamiento individual o de una colectividad. En este caso, las producciones plásticas de Amatenango reflejan un estilo y concepción propia, es por ello que desde el análisis del producto de la alfarería se puede extraer parte de la connotación estética, artística y cultural de las alfareras. El foco de atención del trabajo micro etnográfico es ***explicitar una aproximación a la concepción estética desde la perspectiva indígena****,* es por ello que para realizar el trabajo investigativo fue necesario estar muy de cerca en la práctica productiva, en el consumo y uso de la cerámica. Pero es en la práctica de la alfarería donde se tiene que enfatizar la indagación y análisis, porque es donde se reflejan los conocimientos sobre: los procedimientos, técnicas y destreza de las manos interrelacionados con la sensibilidad y la creatividad de las alfareras para transformar la materia prima en objetos práctico-utilitarios.

Pasando a las cualidades de la producción alfarera, en ella se manejan ideas, concepciones culturales, imágenes que guardan cierta relación con la subjetividad y la colectividad, es decir, en las comunidades se comparten los conocimientos sobre algo y esto hace que se vuelve común en ella y tenga significación dentro de ella. Es en la producción artesanal de Amatenango donde se visibilizan estas relaciones y que al final de cuentas se consigue comunicar el sello artesanal y cultural de la región.

Desde la fundación de Amatenango las mujeres empezaron a hacer uso de la materia prima local: el barro. Con él se elaboraban utensilios culinarios básicos.

La producción de piezas de barro se realizaba moderadamente porque no se perseguía un ingreso económico constante[15] ni mucho menos un mercado que propicie una demanda constantemente de los productos, sino que los productos que elaboraban eran para usos práctico-utilitarios y las piezas se intercambiaba por maíz, frijol o por unos cuantos centavos para luego comprar cosas de primera necesidad. El intercambio de productos lo realizaban con gente de los lugares aledaños de la región; la comunidad alfarera no tenía la menor idea de vender sus productos como *artesanías.*[16]

En la actualidad las familias mayas-tseltales (particularmente mujeres de todas las edades)[17] del lugar le dedican gran parte del tiempo al trabajo en barro; no es de extrañarse que Amatenango del Valle pasara a ser un "lugar de las alfareras", esto a causa del impacto y trascendencia del trabajo alfarero en la comunidad y por el reconocimiento desde fuera. El trabajo plástico de las alfareras ha florecido gracias a la buena calidad de la materia prima del lugar[18], a la búsqueda de nuevas formas de experimentar el barro[19] y la buena aceptación de las cerámicas en el mercado local, nacional y en el extranjero. Quiero aclarar que no siempre se llega a contemplar los dos últimos mercados de la lista; por lo regular las alfareras optan por ofrecer sus productos a nivel regional.

---

[15] En la actualidad la alfarería representa para las familias y la comunidad tseltal de Amatenango del Valle un capital para la subsistencia.

[16] Este término se le asigna a las producciones populares o locales que es a base de materia prima del lugar y se ejecuta con el trabajo manual (vista desde la política del mercado), y no es un concepto propiamente indígena.

[17] Existe una subdivisión de trabajo entre las mujeres en cada familia muchas veces de acuerdo al estilo de cada una o con respecto a las edades.

[18] El barro gris es muy apreciado por la consistencia y calidad que brinda durante todo el proceso de trabajo.

[19] En cuanto a la novedad del diseño, aunque no todas las alfareras llevan a cabo esta iniciativa.

2.1 La alfarería, sinónimo de mujer y trabajo en casa

Con la alfarería se ha cumplido con las expectativas sociales y culturales de la comunidad tseltal pero además hay que recordar que el mercado de las artesanías ha moldeado el sentido del trabajo y la producción de ello al servicio del capital mercantil. Pero, mirando desde dentro, la comunidad alfarera maniobra el sentido y la resignificación desde un aglomerado de pautas culturales, y por lo consiguiente se obtiene la reivindicación del derecho de ser mujer; la educación y socialización en el trabajo; por último seguir reviviendo la ejecución de acciones que guarda el oficio alfarero y que provienen de nuestros ancestros mayas, claro que todas estas acciones se entretejen en su vivencia para su significación local; aunque se trate de un conocimiento tácito entre los practicantes y la comunidad entera.

La reivindicación de las mujeres tseltales como *alfareras* es constante ya que la alfarería es la cotidianidad misma y persiste en el tiempo y en el núcleo familiar. “Al igual que un hombre se define como agricultor, una mujer se define como alfarera. A la mayoría de las mujeres les gusta hacer cerámica: les ayuda a pasar el día y dicen que se aburrirían sin ella” (Nash, 1993, p. 81). No hay necesidad de rechazar la afirmación que hacen ellas sobre lo que saben hacer, ese atributo que tienen, lo definen en la creación de sus manos “suaves” o “buenos”, como suelen nombrarlas y, son las indicadas para hacer magia con el barro, tal como lo hacían sus antecesores mayas. Llamar a las mujeres “artesanas” es sólo una cuestión que tiene que ver con el tipo de trabajo que realizan, pero no llega a definir la totalidad de la labor. *Ser alfarera* define todo el corpus del trabajo: implica que el sujeto lo ejerza con dignidad, envuelve también realizar con maestría la transformación del barro en objetos artísticos con las manos y la identificación con lo que se sabe hacer. Las mujeres saben el peso de su labor, no es sólo una rutina de trabajo, sino que guarda todo un conocimiento y práctica que se pasa de generación en generación.

Tiempo atrás la alfarería era considerada trabajo únicamente para mujeres; la concepción cultural que se tenía respecto al trabajo femenino era muy fuerte y consolidada, por lo que los hombres no podían colaborar en ningún momento durante el proceso de trabajo, excepto en ayudar a arrancar y traer barro a la casa y conseguir leña para cocer el barro, esto porque son trabajos pesados. Pero cuando no hay presencia del hombre en la familia las mujeres se hacen cargo de hacer esas labores. En contraste, a los hombres les pertenecía trabajar en el campo y practicar la agricultura;[20] no sólo eran simples roles de género hombre-mujer sino que era una concepción y un deber comunitario en su momento. Un caso crucial que tiene que ver con la división de trabajos hombre y mujer dentro de la familia es el que documentó la antropóloga Nash (1993) en el estudio que realizó en los años 60´ s, donde menciona que ha habido casos en donde la pareja llega al extremo de separarse porque uno de ellos no cumple con su obligación de ejercer sus labores correspondientes en la familia.

Hoy en día las mujeres ejercen lo que "les pertenece hacer" como parte indispensable en la división del trabajo, muy aparte de los quehaceres de la casa. "Si no se trabaja no habrá para comer", esta afirmación se escucha muy a menudo en los núcleos familiares, pero más aún donde no hay presencia del hombre: por lo regular él es a quien le toca la otra fracción de apoyar económicamente con lo que gane en el campo; pero cuando esto no se da, el único medio que queda para comer y tener para comprar cosas de primera necesidad es trabajar más el barro. "La motivación para trabajar está ligada directamente con las necesidades de consumo de la casa familiar" (Nash, 1993, p. 95).

Como ya se ha venido explicando, la elaboración de la cerámica es reservado sólo a las mujeres; sin embrago, hoy en día el hombre ya puede colaborar en determinados momentos durante el proceso de trabajo pero gran parte del trabajo

[20] Hoy en día los hombres se dedican también a la ganadería a una escala moderada, otros emigran a las principales urbes del país en busca de trabajo por temporadas.

artesanal sigue siendo de las mujeres. Alberto Bautista fue el primer hombre que rompió con el paradigma del trabajo, fue de mucha trascendencia su aportación a la cerámica ya que fue el creador de las famosa figura de jaguar a gran escala, entre otras figuras; el reconocimiento de su aporte fue de mucho alcance dentro y fuera del pueblo, esta situación lo llevó a competir con las mujeres creando e innovando lo que se venía haciendo anteriormente. Después del señor Alberto Bautista[21] no ha habido ningún otro hombre que se dedique tiempo completo a la alfarería, tal como lo hizo él.

En cuanto a la dedicación del trabajo artesanal por lo regular las mujeres crean un ambiente de trabajo plástico después de los quehaceres de la casa, aunque suele suceder una discriminación ante esta postura que se le atribuye la atención primordial al trabajo alfarero, pasa que también las mujeres pueden llevar a cabo, a la par, las labores de la casa. Cuando se procede a pintar las cerámicas se presta para moverse sin ninguna dificultad; por ejemplo, para servirle de comer a los niños que llegan después de asistir a la escuela, de poner al fogón los frijoles y revisar constantemente la cocción de ello; cuando se trabaja con barro es cuando necesitan un poco más de atención y dedicación al trabajo. El espacio para propiciar el trabajo es en los patios de concreto o en el corredor de la casa con piso de tierra, con ayuda de un pedazo de bolsa de plástico o costal la alfarera lo tiende en el suelo para poder sentarse y empezar la labor, se apoyan también en un pedazo de tabla de madera para moldear ahí la figura a elaborar. Otros materiales comunes para el trabajo son: una cubeta con agua, palitos con puntas definidas que sirven para hacer detalles a las figuras y, la porción de barro preparado para la pieza a elaborar.[22]

Por otra parte las mujeres socializan sus creaciones plásticas, comparten las piezas nuevas para luego reproducirlas, pero no siempre se llega a reconstruir

[21] Q.E.P.D. (2007).

[22] La preparación del barro va en función con el tipo de figura a realizar, es decir, la proporción de cada componente de la mezcla (arena) varía de acuerdo a las figuras simples o/y complejas.

con la misma calidad o estructura que las que las crearon; esto origina una competencia implícita entre las alfareras con respecto a la calidad de trabajo que cada una realiza. Otro aspecto resaltante en la mirada de la competencia y calidad de trabajo es que sólo unas cuantas son favorecidas con el reconocimiento a sus trabajos de calidad y trayectorias por parte del gobierno del estado de Chiapas, galerías y museos del país mexicano y extranjero. Este grupo reducido de alfareras gozan de un ingreso favorable.

2.2 La alfarería en las familias

Desde temprana edad, las niñas empiezan a trabajar el barro al lado de las que ya tienen una definición adecuada en el manejo de las técnicas y proceso de moldeado, que pueden ser las mismas madres de familia, hermanas, abuelas y la comunidad. Es así como niñas de 10 a 12 años (aproximadamente) son consideradas aptas en las familias para empezar a instruirlas en el espacio de la alfarería es así como se inscriben y llegan cada vez más a la asimilación de la práctica creando con ella un ambiente de experiencias creativas y cognitivas en el manejo del barro. Las aprendices empiezan moldeando figuras a una escala menor de las que produce una persona experta, en esta etapa de formación ambas se enseñan (enseñante y practicante) y se alimentan de la práctica. Casi siempre la aprendiz se acompaña en el camino de la práctica hasta que llega a adquirir las nociones básicas de la alfarería. Es así como

> [la] continuidad de la tradición de la alfarería proviene de un esquema de conducta estrechamente organizado con unidades de movimiento y etapas de producción definidas [y la] persistencia del comportamiento depende del control de la organización del trabajo y del entrenamiento de nuevos productores" (Nash, 1993, p. 84).

2.3 La organización y división del trabajo alfarero en el seno familiar

Las alfareras de la generación joven optan por hacer cerámicas con actitud presente con un doble fin, buscan satisfacer las demandas del mercado y ganarse la vida trabajando. Esto las lleva a experimentar nuevas formas de hacer cerámica, ya sea creando figuras solicitadas por los visitantes o simplemente, crear algo propio para ver si es bien recibido en el mercado. Las alfareras jóvenes son las que se dedican más a la elaboración de cerámica decorativa y la gente adulta, a la utilitaria. Una persona adulta solo se dedica a elaborar cántaros, cajetes, maceteros e incensario (llamado copal por las alfareras); ellas creen que la parte creativa le pertenece solo a la generación joven. Entonces aquí se presenta una situación de distribución de trabajo en familia: realmente todos los miembros de la familia colaboran de una manera diversa, haciendo objetos diversos y contribuyendo al sustento económico de la familia.

Los miembros de la familia constituyen la base del trabajo pero al mismo tiempo hay una división de las labores. La ausencia de alguno de los miembros desequilibra y cambia el rol en los demás, asignándoles más responsabilidades para buscar una nueva estructuración y estabilidad en la subsistencia familiar y en los intereses de trabajo que se ejecutan dentro de ella.

Un testimonio o evidencia claro para el análisis de este fenómeno social es lo que presenta en el seno familiar de la joven Nicolasa, donde está la ausencia del padre de familia, por lo que la familia queda conformada de la siguiente manera: madre de familia, y tres hermanos: dos mujeres (Nicolasa y hermana menor) y un joven.

Gran parte del tiempo el hijo sale a trabajar fuera del pueblo y sólo las mujeres se quedan en casa, trabajan cada una de ellas con sus respectivas especialidades en la cerámica. La madre de Nicolasa realiza utensilios de cocina. Nicolasa se dedica a la elaboración de figuras de jaguar pero anteriormente en su proceso de

aprendizaje se dedicó a la elaboración de todo tipo de figuras, en particular las más comunes, ella menciona que elaborar figuras de jaguar lleva un poco de tiempo y se necesita creatividad y destreza en las manos; muy poca gente llega a competir con eso pero también menciona que se gana un poco más económicamente. Ellas dos trabajan (Nicolasa y su madre) casi todo el día después de los quehaceres de la casa, mientras que la hija menor (hermana de Nicolasa) se dedica a hacer conejitos (alcancías); ella sólo trabaja después de asistir a la escuela.

Por otra parte la familia de Nicolasa no acostumbra a producir en grandes cantidades la cerámica y almacenarlas en la bodega, sino que la producción es baja pero pensada para rendir en el ingreso familiar. Muchas veces cuando hay necesidad económica se vende parte de la producción existente en ese momento; cuando el hijo de la familia no hace cultivo de maíz antes de emigrar a la ciudad en busca de trabajo, las que se quedan en casa se ven obligados a comprar maíz y cosas de primera necesidad.

2.4 ¿Cómo se trabaja?

El tiempo destinado al trabajo va en relación con la demanda y determinación de la producción alfarera, es decir, el tipo de figura y la cantidad de unidades de ésta suelen establecer el tiempo de la labor.

La gente de Amatenango tiene presente los períodos de alta y baja demanda de la producción, pero eso no quiere decir que en temporadas bajas de demanda dejen de producir, se acostumbra a trabajar el barro y producir variedad en la cerámica y cuando ya se tiene una determinada producción justificada se procede a hornearlas y almacenarlas en la bodega de la casa. Cuando no se produce

barro se aprovecha para decorar las piezas para venderlas por mayoreo/menudeo o almacenarlas nuevamente en la bodega.

Otra forma de trabajar es cuando se presenta un encargo por parte de los compradores que llegan de fuera, hacen pedidos por mayoreo y las alfareras calendarizan sus actividades de acuerdo a la demanda. Principalmente los pedidos consisten en los maceteros en forma de palomas y floreros (la proporción de las figuras varían).

2.5 La relación social con el otro, en cuanto al trabajo

Pero no siempre las alfareras exponen a la vista de los visitantes el proceso de trabajo; se tiene la idea de que muchas veces sólo necesitan tomar fotos para publicarlas en libros, periódicos y no para el beneficio del lugar y la gente. Hace falta reconocer la alfarería como una parte profunda de la vida comunitaria y no sólo como una exhibición de ella, en otras palabras, el trabajo es algo muy presente en la vida de las mujeres. Jacanamijoy (2007, p. 175) reivindica esta parte de respeto hacia las prácticas de los pueblos: "[…] está en nuestro camino la tarea de superar la visión que tienen hacia nosotros, es decir, la idea de ser una exhibición o archivo de biblioteca; por el contrario, sabemos que somos patrimonio vivo, y que nuestras vidas giran en forma de una espiral donde confluyen el pasado, el presente y el futuro".

2.6 ¿Qué se produce?

Con respecto a los orígenes de las piezas que actualmente se trabajan, es difícil llegar a dar con los orígenes porque constantemente el pueblo de Amatenango recibe visitas de extranjeros, estudiantes que llegan a hacer trabajo de campo y

visitantes de paso. Toda esta interacción que efectúan dentro del pueblo ocasiona en las alfareras una constante actualización en las creaciones de formas y decoraciones en sus trabajos, con el fin de conquistar terreno en el mercado.

En el trabajo las alfareras no sólo reproducen cerámica que ya están estandarizadas en el mercado o que han persistido de generación en generación, sino que también establecen un constante diálogo con la labor artesanal, es decir, la búsqueda de nuevas perspectivas para trabajar la cerámica, ya sea en las formas, colores o en las decoraciones. A pesar de las transformaciones de la cerámica, los procedimientos, técnicas y conocimientos de los ancestros que dieron inicio a la alfarería de la región siguen intactos. Por otra parte la alfarería representa una expresión artística-visual donde las ideas e imágenes de las alfareras sobre su entorno se materializan en objetos que son resultados de una construcción histórica y cultural; pero lo más importante es la expresión plástica única que han desarrollado hasta nuestros días. Los visitantes por su parte han sido y siguen alentando el reconocimiento a la originalidad de la alfarería de Amatenango: "ellos (turistas o visitantes) les gustan cómo trabajamos porque se trabaja a pura mano y no con moldes, todas las figuras se saben hacer a mano y nuestras manos, (ellos) nos dicen que son muy buenas trabajando."[23]

La producción de cerámicas decorativas va desde grandes y pequeñas figuras de palomas, pavorreales, cántaros con cabezas de jaguar, jaguares, alcancía con forma de conejos e iguanas y máscaras de jaguar. En la cerámica utilitaria están los cántaros de tres orejas, frutero, incensario, maceteros, hueveros; toda esta conformación de objetos tiene variación en formas y tamaños. Para la pintada de los objetos se hace uso de pinturas comerciales, se consiguen con una amplia gama de colores, pero también subsisten todavía las pinturas naturales y hacen uso de ellas aunque de una manera moderada; estas pinturas se obtienen de los minerales (piedras) de origen local, que se componen de dos colores: marrón

[23] Florentina Zepeda, conversación personal, 2011.

rojizo y negro. Estos colores naturales se les aplican a las figuras antes de hornearlas para que los colores queden impregnados durante la cocción de la cerámica.

No sólo hay demanda en las formas y proporciones de las piezas sino que también en las decoraciones y uso de colores. La gran mayoría de las alfareras manifiestan que las figuras decoradas con pinturas comerciales tienen más salida y demanda, mientras que las que son pintadas y decoradas con pinturas naturales no resaltan en el mercado. Pero esto no quiere decir que no haya gente que las aprecia; principalmente los visitantes extranjeros valoran los objetos pintados a lo natural, aquí tiene que ver la cuestión histórica que guardan estos objetos, desde ahí se fomenta su significación. Esta parece ser una cuestión estética-histórica de la alfarería de Amatenango; además es algo que identifica en particular este contexto.

2.7 El mercado de la cerámica

Pero no siempre la producción de la alfarería asegura un ingreso económico favorable para las familias. En la actualidad ya existe la conformación de muchos grupos de alfareras que gestionan proyectos para la exportación y apoyo a sus trabajos; esto ha propiciado un desequilibrio en el alcance del mercado. Sólo algunas han tenido la fortuna de vender sus productos en el portal de artesanías[24] del pueblo, ubicado a las orillas de la carretera Panamericana San Cristóbal-Comitán de Domínguez. Otro grupo de mujeres han optado por mandar a construir pequeñas tiendas a las orillas de la carretera, donde exhiben gran parte de las piezas que se elaboran, que van desde maceteros en forma de gallos, palomas y pavorreales, jaguares, jarritos, cántaros, fruteros, alcancías, de

[24] El portal de artesanías es un espacio físico (casa) fruto de un proyecto que gestionaron un grupo de alfareras ante el gobierno del estado de Chiapas. Solo las mujeres que estuvieron desde un principio en ese grupo son las beneficiadas.

diferentes tamaños y colores. Mientras que otras más, prefieren vender sus productos personalmente en la ciudad de San Cristóbal, Comitán de Domínguez y otros lugares del estado. Todavía existe otra forma de mercado, la compra-venta entre las mismas alfareras. Por esta razón no se puede llegar a establecer un promedio general de ingreso de las familias alfareras; cada familia busca las distintas posibilidades de mercado de las cerámicas que producen. Es una cuestión compleja del mercado de la cerámica que habría que indagar y llegar a elaborar propuestas de mercado que brinden realmente un ingreso económico justo para la producción de la cerámica.

En el anterior párrafo se planteó un panorama general de la situación del mercado existente, pero existe otra realidad inquietante a tratar en la faceta de la labor de las alfareras, tomando en cuenta el lugar que ocupan en el mercado. En el caso de las mujeres que pertenecen al portal de artesanías ya no se dedican tiempo completo al moldeado en barro por la siguiente razón: ellas están más centradas en atender su espacio; esto ha llevado a crear un ambiente de compra-venta. Recurren constantemente a comprar piezas ya terminadas con las alfareras que le dedican tiempo completo a la elaboración de la cerámica; únicamente el trabajo que realizan ellas es la decoración de las figuras adquiridas.

CAPÍTULO 3

PROCESOS Y MIRADAS ESTÉTICAS

La materia sobre la cual actúa el arte es lo sensible espiritualizado o lo espiritual sensibilizado. Lo sensible no entra en el arte más que en un estado de idealidad, de sensible abstracto.

(Hegel, G.W.F., Introducción a la estética)

3.1 Proceso de la práctica alfarera

Gracias a la calidad de la materia prima se cumple con la expectativa de obtener buenos resultados en la ejecución de la labor artesanal de principio a fin. Los habitantes de Amatenango del Valle saben que poseen una mina de oro gris, esta materia orgánica se extrae en la periferia del municipio. Las familias se reúnen una vez al año;[25] desde muy temprano llegan al lugar para escoger buenos espacios para hacer la excavación, mujeres, niños y hombres trabajan, por lo regular los hombres hacen la primera intervención; con ayuda de picos, palas, estacas y otras herramientas abren camino en el subsuelo en busca del barro gris. Una vez encontrada la capa gris que para la gente es el barro adecuado, empiezan a sacarlo de acuerdo a la composición porque presenta una característica chiclosa y esto hace que el trabajo sea arduo y que se tiene que hacer con mucho cuidado porque la superficie del subsuelo se puede derrumbar cuando se esté escarbando y sacando el barro.

Es todo un trabajo en equipo, mientras los hombres van sacando trozos de barro, las mujeres y niños van seleccionando y sacando las impurezas de la arcilla gris para luego guardarla en bolsas de plástico. Las familias contratan transporte para llevar el material obtenido a sus casas. Por lo regular las familias obtienen entre

[25] Si es posible regresan cuando hace falta la materia orgánica.

40 a 50 costales de arcilla; es un promedio aproximado porque hay que recordar que hay familias que necesitan una gran cantidad de arcilla almacenada debido a la producción alta en cuanto a la cantidad de piezas y la proporción de las piezas.

La arcilla se guarda y conforme se vaya necesitando se saca a asolear al patio de la casa con ayuda de una bolsa de plástico o costal que se extiende en el suelo. Una vez asoleada se procede a reposarlo en un balde con agua toda una noche. Al día siguiente se prepara la mezcla de barro y arena.

Amasar el barro con la arena está pensado para trabajar cantidad y proporción de la cerámica; esto implica que hacer este arduo trabajo es dedicarle un día completo. Se requiere de resistencia física por parte de las alfareras; esto por el tipo de material con que trabajan, con arcilla chiclosa. A continuación enumeraré los pasos y movimientos de las manos para la obtención de la consistencia apropiada del material orgánico:

1. *Cernir la arena.* Se procede a poner un pedazo de bolsa de plástico o costal en el suelo o en el lugar donde se tendrán que amasar los componentes de la mezcla, enseguida se rocía con un poco de agua sobre el material extendido en el suelo. Con la arena obtenida en el banco de grava de la localidad se deposita cierta cantidad de este material dentro de un morral para luego empezar a agitar las manos que descansan sobre las agarraderas del morral una tras otra con el afán de hacer filtrar la arena (depurar) sobre el morral.

2. *Mezclar barro con arena*. Se corta una determinada cantidad de barro puro remojado, teniendo en cuenta la cantidad de arena depurada para su mezcla. Para extender el pedazo de arcilla sobre la base de arena esparcida con la ayuda de ambas manos extendidas sobre el barro, las manos van colocadas una arriba de la otra (la derecha abajo de la izquierda dando forma a una “x”, el brazo derecho es el que hace flexión y empujando con fuerza hacia abajo, mientras que el brazo izquierdo flexiona

el punto de fuerza se deposita en la eminencia tenar de la palma de la mano izquierda, empujando arriba de la mano derecha. Es así como la eminencia tenar de la mano derecha recibe y cobra toda la fuerza para luego deslizarse sobre el barro y extenderlo e impregnar en ello la arena, enseguida se enrolla el barro extendido con la ayuda de ambas manos para luego repetir el proceso anterior (v*er figura 1).* Cada vez que se necesita más arena se esparce sobre la base de trabajo; hasta que la mezcla vaya adquiriendo un color obscuro uniforme y se sienta con la yema de los dedos lo granuloso de la mezcla. Pero durante el proceso se llega a separar una porción del material que no contenga mucha arena, esta porción servirá para hacer detalles finos a las piezas.

Fig. 1. Amasar el barro con la arena. La secuencia de movimientos esta enumerada de izquierda a derecha (empezando desde la parte superior de la figura) para nuevamente repetirse.

La técnica del enrollado hace surgir objetos. La técnica usual en la creación de la cerámica con volumen dejando por dentro un vacío (cerámica cerrada) se

resume en pegar tiras de barro húmedo en las periferias de la base prestablecida, que por lo regular suele ser circular; esto con el fin de ir levantando de manera constante las paredes del objeto a realizar; en otros casos pasa que con la tira de barro se proceda a formar un círculo, esto servirá de base para ir encimando sobre ella otras y obtener un tubo para posteriormente usarlo para detalles o hacer de ello el cuerpo principal de alguna figura. Si se da este último caso es de esperarse que el cuerpo cilíndrico cobre un determinado movimiento.

Para explicitar más la técnica del enrollado es preciso describir paso a paso la práctica; lo que se pretende es decodificar la totalidad de acciones ejecutadas durante la elaboración de una pequeña vasija conocida por las alfareras como "pichancha", a continuación desglosaré el procedimiento y análisis de la elaboración de la vasija:

1. *Construir la base.* Se arranca del barro preparado una porción para la elaboración de la base, la mezcla que se utiliza es la que contiene más arena que barro. Con la porción de barro a la mano se procede a formar una semiesfera, con la ayuda de la eminencia tenar de ambas manos se ejecuta pequeños golpes para emparejar la superficie de la masa haciéndola rodar en la palma de las manos. Inmediatamente se da nuevamente golpes moderadamente con el apoyo de la eminencia tenar (de la mano derecha) en una sola área de la semiesfera para hacer hundir un poco la superficie y a partir de ese punto empezar a trabajar la profundidad, humedeciendo el pulgar de la mano derecha y con ello ir introduciendo el pulgar cada vez más en el punto que se empezó a trabajar. La mano izquierda es la encargada de ir haciendo giros cortos con la semiesfera, facilitando así el manejo del material y la formación de las paredes de la primera etapa de la base. Ambas manos realizan movimientos en semicírculos, en contraposición; esto hace que las paredes de la vasija vayan surgiendo y adelgazándose cada vez más *(ver figura 2).*

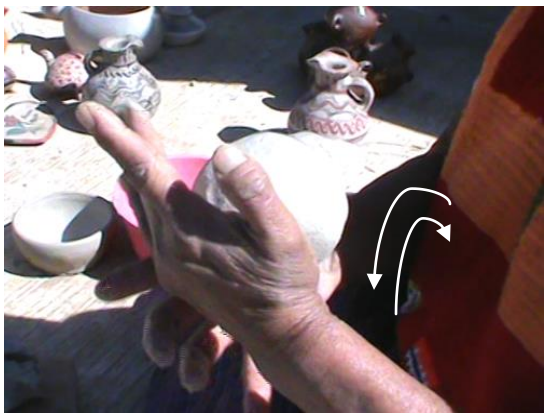

Fig. 2. Construcción de la base.

La forma del producto inacabado es la de una jícara, entonces para obtener una base plana de ella, se sujetan con ambas manos las paredes y con los pulgares se sujeta la “boca” del material. Se lleva a la tabla de madera que las alfareras ponen como mesa de trabajo en el suelo, en ella se esparce un poco de arena depurada: ésta cumple la función de hacer que el barro no se adhiera en la tabla de madera cuando se esté trabajando. Y sobre la arena se procede a golpear las veces necesarias la parte curva (parte inferior) del material para hacer de ello la base plana del objeto en proceso, pero conforme se dan los golpes, se van dando breves giros al material con dirección a la derecha (de la artesana). Después de que se consiga la base plana, se empieza a trabajar nuevamente en el adelgazamiento de las paredes y se consigue introduciendo los dedos medio y anular de la mano

derecha (remojándolos con agua cuando sea necesario para hacer manejable la materia prima) y mientras que la mano izquierda apoya dándole movimientos cortos al material con dirección a la derecha e impulsando un mínimo de fuerza para dentro. Los dedos introducidos (durante el proceso de este lapso de trabajo el dedo meñique se incluye para la labor) presionan y levantan poco a poco las paredes de manera uniforme, conforme el movimiento lo indique, teniendo como resultado final un grosor referencial para la construcción de las próximas paredes del objeto *(ver figura 3).*

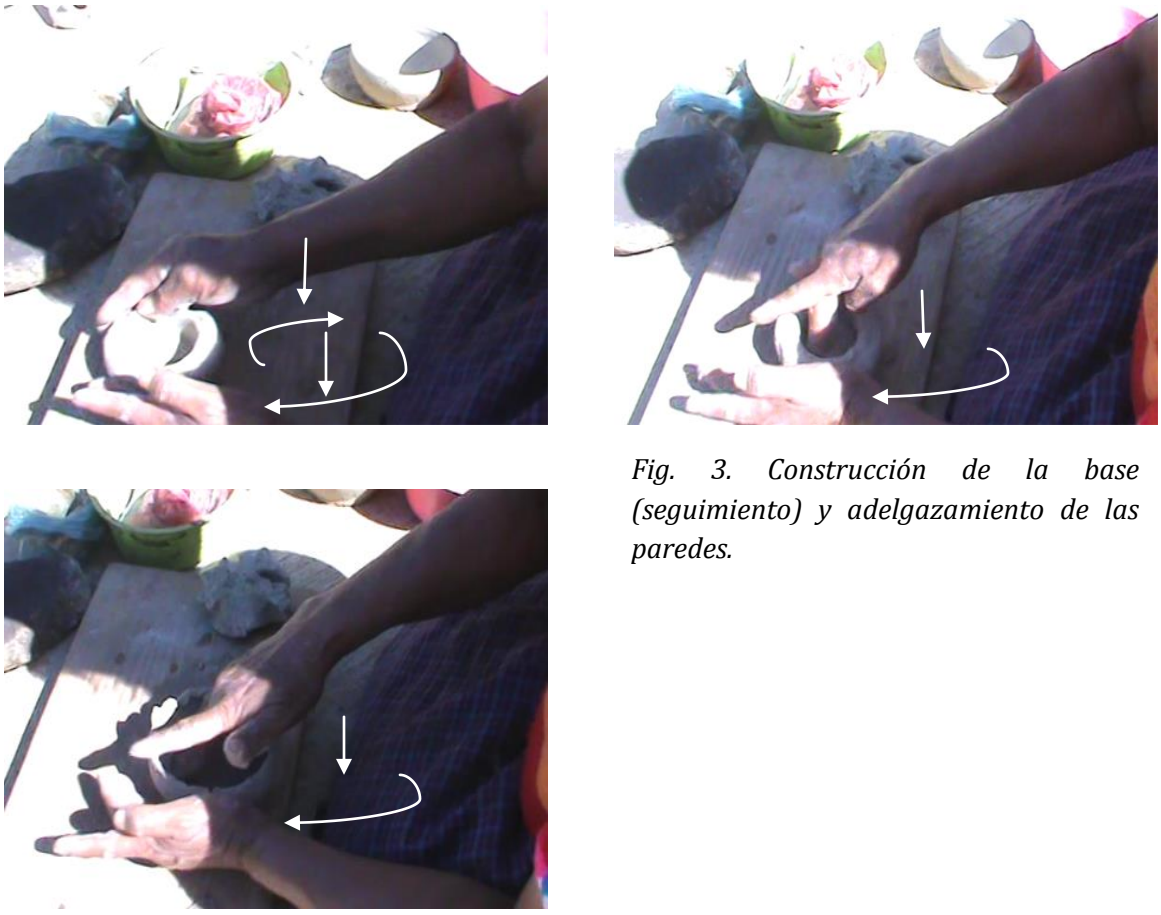

Fig. 3. Construcción de la base (seguimiento) y adelgazamiento de las paredes.

2. *Pegar tiras de barro húmedo para la construcción de las paredes.* Se corta una porción de barro, luego se humedece la mano para amasar, para hacer manejable el barro, posteriormente se hace una tira de barro para unirla junto al borde del objeto en construcción de manera que quede una parte de la tira por dentro de la base; conforme se va pegando la tira de barro se le va dando pequeños giros (hacia la derecha de la alfarera) a la base con la ayuda de la eminencia tenar de la mano izquierda de la alfarera, al mismo tiempo se aprovecha para ir presionando para adentro las paredes del producto esto con el fin de ir dándole dirección a la "panza" (curvatura) de la vasija y hacer que adhiere con eficacia el enrollado *(ver figura 4).*

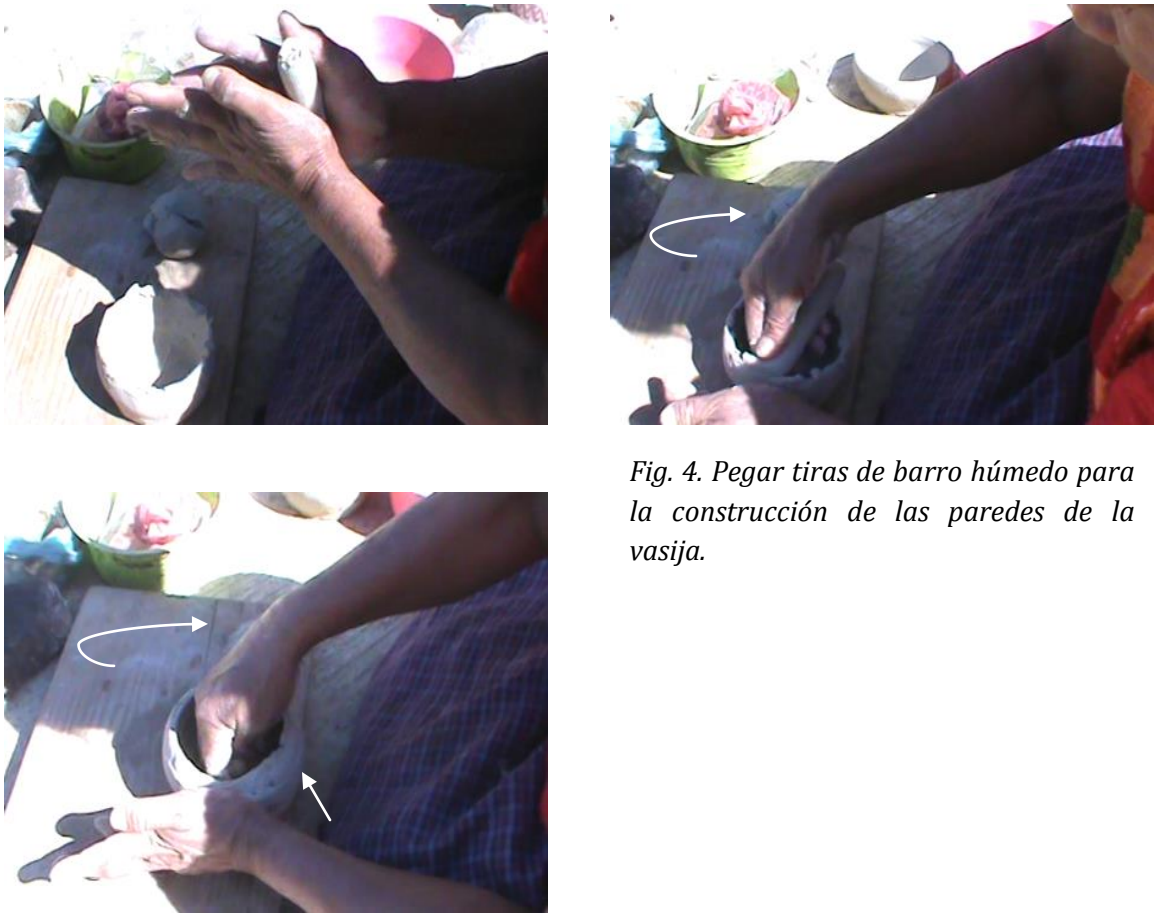

Fig. 4. Pegar tiras de barro húmedo para la construcción de las paredes de la vasija.

3. *Suavizar las paredes de la vasija.* Primeramente se procede a suavizar por dentro; el dedo “corazón” de la mano derecha une el enrollado conforme se le va dando pequeños giros a la base. Cada tira de barro que se le va agregando al objeto es necesario suavizar y emparejar por adentro; una vez que se haya hecho el trabajo interior, se prosigue en la parte exterior del objeto. Ahora la mano izquierda de la alfarera queda en la parte interior del objeto para sujetarlo y darle pequeños giros conforme se vaya necesitando para suavizar las paredes exteriores, el encargado de hacer este trabajo es la yema del dedo “corazón” (de la mano derecha de la alfarera) que empieza a tener contacto desde la parte inferior hasta la parte superior del objeto, que viene siendo el borde, así sucesivamente hasta completar la labor. Durante el proceso de trabajo, la alfarera remoja sus dedos con agua para suavizar y obtener un mejor acabado *(ver figura 5).*

Fig. 5. Suavizar las paredes de la vasija.

4. *Definir el borde de la vasija.* La artesana empieza remojando sus dedos con agua para posteriormente empezar a definir la “boca” o borde del objeto; el dedo pulgar y el dedo índice (de la mano derecha) se juntan para hacer el trabajo; casi siempre la mano izquierda es la encargada de hacer girar el objeto para completar con el proceso de la labor. Para estilizar el borde, se ocupa un pedazo de tela, se remoja y luego se le quita el exceso

de agua; nuevamente con la ayuda del dedo pulgar y el dedo índice se sujeta el trozo de tela juntamente con el borde del objeto haciendo una pequeña presión en ello para obtener una pequeña curvatura hacia afuera y obtener así la forma de un anillo sobre el borde *(ver figura 6).*

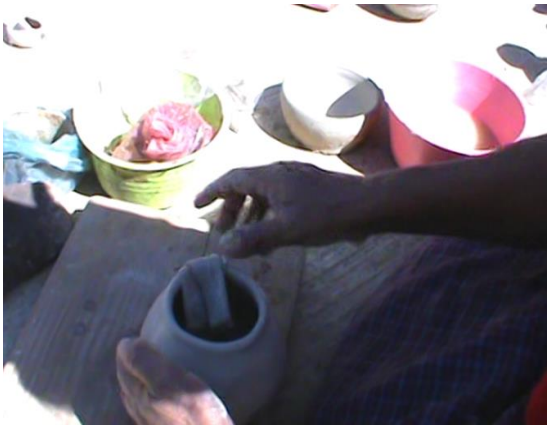

Fig. 6. Definir el borde de la

5. *Raspar*. Después que el objeto de barro haya perdido un poco la humedad ya sea estando en la sombra o expuesto al sol (no por mucho tiempo), se prosigue a raspar la superficie con un cuchillo o con algo filoso *(ver figura 7)*.

6. *Pulir la superficie*. Para alisar la superficie recién raspada se hace uso de una piedra lisa, se remoja con agua para posteriormente frotarla en toda las paredes de la vasija obteniendo así una superficie adecuada para su decoración *(ver figura 8)*.

Fig. 7. Raspar.

Fig. 8. Pulir la superficie.

Para la cocción de la cerámica, se necesita juntar una docena o más, o dependiendo de la cantidad que se tenga se procede a hornearlas. En un primer momento las piezas tiene que perder humedad ya sea dejándolas dentro de la bodega o directamente al sol, procurando que no se agrieten. En los patios de la casas se acostumbran a hacer este último proceso de trabajo; en el suelo se colocan pequeñas piedras para luego encimar las piezas sobre ellas quedando así una pequeña separación sobre el suelo y para permitir que el fuego penetre fácilmente por toda la superficie de la cerámica. Las piezas grandes quedan abajo mientras que las piezas pequeñas quedan arriba formando así una pequeña pirámide de cerámicas. Posteriormente se añade carbón, ramas secas, hojas de maíz seca, en las pequeñas aberturas que se encuentras entre las piezas amontonadas. Por último se le encima leña a la pirámide de cerámicas dejando cubierta en su totalidad, procurando que no ventile aire por adentro. Pasando aproximadamente una hora o menos dependiendo de la proporción de las piezas a hornear se retira nuevamente la leña para dejar enfriar la cerámica.

Cuando las piezas son pintadas con colorantes minerales (antes de la cocción) son horneadas para que los colorantes se impregnen con adecuación. Pero, gran parte de las cerámicas son decoradas con pintura comercial después de quemarlas.

Para un resumen acertada del proceso total del trabajo alfarero, en las siguientes dos tablas se hace mención de la secuencia y proceso de las actividades. De igual forma se plasma y se clasifica los movimientos de la práctica. Es un claro ejemplo y está tomado desde la elaboración del cántaro tradicional (a una escala mayor). Cuando se empieza a trabajar en la elaboración de este objeto, no se persigue crear sólo una pieza sino hay momentos en que se tiene que dejar endurecer la base o las paredes del objeto para seguir con el proceso, en esos momentos las alfareras empiezan a elaborar nuevas bases juntamente con la construcción de las paredes de esos objetos, esto se hace para no perder tiempo y agilizar en la producción de otros.

A partir del resumen de las actividades y movimientos propiamente de la alfarería de Amatenango se resume la fabricación de otros objetos contemporáneos, puede variar de acuerdo al tipo de objeto a elaborar pero no se llega a rechazar del todo. Las técnicas siguen siendo las mismas. La elaboración del cántaro tradicional es una evidencia de las raíces y las bases del proceso técnico del trabajo artesanal de Amatenango del Valle. A continuación se hará mención de lo planteado anteriormente:

Calendario de actividades en la alfarería[26]

Tiempo	Etapa	Actividad
1er. día	1	*Yah tzes ya?bi ya?lel* (Humedecer; poner agua al barro y dejar un día)
2° día	2	*Ya swotz lum sok hi?* (Mezclar barro con arena)
	2.1	*Yah scicin hi?* (Cernir arena)
	2.2	*Yah lihk swtz* (Comenzar a mezclar)
	2.3	*Sah sk´ap sok hi? yu?un ben pikis* (Añadir arena hasta que esté granuloso)
	2.4	*Yakto parte m ato yaiyehuk hi?* (Separar alguno que no tenga suficiente arena)
	2.5	*Ya?be ca? mel sk´ut* sok hi?* (Dar dos pasadas, amasando con arena)
	2.6	*Ya tzob ya swol* (Recogerla y hacer una bola)
	2.7	*Ya sba sna?an ta sukh sc´ute* (Colocar en una tabla)

[26] Nash (1993, pp. 87-90).

3er. día	3	*Ya slihkesbe hit´* (Comenzar a hacer la base)
	3.1	*Ya swol* (Hacer una bola)
	3.2	*Ya scob* (Trabajarla)
	3.3	*Yo snakan te cuhte* (Colocarla en una tabla)
	3.4	*Ya skubeyit* (Golpearla)
	3.5	*Ya slihk sbis mo?el* (Comenzarla a empujar para levantarla)
	3.6	*Ya snit mo´el* (Jalar [proceso de presionar el barro por dentro de la olla contra la palma de la mano y subiendo la masa hacia arriba])
	3.7	*Ya stuisbe sti?il* (Nivelar; cortar orilla)
	3.8	*Ya sc´ewanbael* (Ponerla afuera)
	3.9	*Ya sk´ehilel swai* (Guardarla mientras se duerme)
4° día	4	*Ya?be stalbilum* (Pegar barro en la base)
	4.1	*Ya sb?al te lum yu? un ya tzak* (Hacer un tubo para pegarlo)
	4.2	*Ya smakbe ?a* (Cubrir donde está pegado)
	4.3	*Ya slic mo´el (*Dejarlo)
	4.4	*Ya sc´ulmoel* (Hacerlo crecer frotándolo con la mano por afuera)
	4.5	*Ya stuisbe sti?il* (Cortar orilla [emparejar])
	4.6	*Ya stolhilel hil swai* (Dejar pegar por la noche [algunas lo dejan sólo dos horas])
5° día	5	*Ya syubmo?el* (Levantar los lados)
	5.1	Ya ya?be b?al lum (Darle un tubo de barro)
	5.2	*Ya tzak syubmo?el* (Pegarlo en los dos lados haciéndolo crecer)
	5.3	*Ya ya?be scuht* (Hacer la panza [redondear paredes])
	5.4	*Sb´isbetal yutil* (Alisar por dentro)
	5.5	*Ma snuksba ya ya?be san c´inuk* (Si no coincide, hacer otra pieza)
	5.6	*Tzak san yu?un scube sti?il* (Pegar más para cerrar la boca)
	5.7	*Ya ya?i ba?a te ha? yei ya ya?be slumil yu?un pahal sila spimile* (Sentir dónde está más delgado, ponerle más para que esté igual; queda doble)
	5.8	*Lah syubmo?el sk´ahilel swai* (Después de levantar el lado, dejar toda una noche)
6° día	6	*Ya ya?be snuk´* (Hacer el cuello)
	6.1	*Ya ya?be ya?lel sti?il yu?un skunubai tenas ?a ta ya?be slan yit* (Raspar olla con cuchillo; poner agua en la boca para suavizar y más barro en la orilla)
	6.2	*Yah sb´albe slumil snuk´* (Formar rollito de barro para el cuello)
	6.3	*Yah tz´akbe sti?*il (Pegarlo en la boca)
	6.4	*Yah slihk sb´isbe te yutil* (Comenzar a alisar por dentro)
	6.5	*Yah slihk stuisbe sti?il* (Nivelar la orilla)

	6.6	*Yah lihk sb´is ta snukul (*Alisar orilla)
	6.7	*Yah lihk spusko?el sok nukul* (Doblar orilla con pieza de cuero)
	6.8	*Ya sb?albeko?el* (Forma labio del jarro)
	6.9	*Ya sibetal yutil* (Extenderlo por dentro)
	6.10	*Ya ya?be sbelbel lumil* (Poner pedacitos en la orilla donde se pegó el cuello)
7° día	7	*Yah ya?be scikin* (Hacer las asas [orejas])
	7.1	*Ya sb´albe slumil* (Enrollar el barro)
	7.2	*Ya sp´is?oseb* (Medir tres pedazos)
	7.3	*Ya tzakbe scikin* (Pegar orejas)
	7.4	*Ya sku?yoe scikin* (Precionar orejas)
	7.5	*Ya spusbe* (Doblar por encima)
	7.6	*Ya sb´isb´e scikin sok yal sk´ab* (Alisar con el dedo meñique [Niño de la mano])
	7.7	*Ya sb´isbe scikin sok sme?sk´ab* (Alisar con pulgar [Madre de la mano])
	7.8	*Ya sculbe lek sok sme? sk´ab* (Extenderlo con pulgar [Madre de la mano])
8° día	8	*Yah smes ta k´ib´ sok ?ul* (Lavar la olla con maíz molido)
9° día	9	*Yah tz´ibawe kib´* (Diseñar ollas)
10° día	10	*Cik´omahel* (Hornear ollas)
	10.1	*Ya ya?be scute?al ?a k´ib´e yu?un mak swok´*a (Quitar tablas y cuidar cerámica para que no se rompa)
	10.2	*Stos´ si?wok* (Cortar leña)
	10.3	*Ya slihk sk´ak´al* (Encender fuego)
	10.4	*Ya holtik si?* (Quitar leña)
	10.5	*Yah ta sik´ub ya him lok´el* (Enfriar y quitar leña)

*Mismo término utilizado para moler maíz; movimiento similar.

Clasificación de movimientos en la alfarería[27]

Movimiento*	Etapa**	Contexto
*Sb´is** (alisar*) *-mo?el* (levantar)	3.5	Presionar paredes de la base con el dedo índice curvado por dentro contra los dedos estirados por fuera, trabajando el barro hacia arriba
te yutil (por dentro)	6.4	Alisar interior de la vasija
ta snukel (su cuello) *-b´e scikin sok yal*	6.6	Alisar cuello con pieza de cuero

[27] Nash (1993, pp. 87-90).

sk´ab (sus orejas con “dedo niño”)	7.6	Alisar asas por fuera con dedo meñique
-b´e scikin sok sme? (sus orejas con “dedo madre”)	7.7	Alisar asas por fuera con pulgar
*syub´** (formar*)		
-mo?el (levantar)	5.2	Formar y levantar olla hacia arriba
*Tzak** (pegar*)	5.8	
yah tzak (pegar)	4.1	Pegar tubo de barro para endurecer base
-syubme?el (formar y levantar)	5.2	Pegar otro tubo de barro en un lado; formar Añadir otro tubo de barro en el otro lado
san (otro)	5.6	Añadir tubo de barro para endurecer boca
-b´e sti?il (boca)	6.3	Añadir tubo de barro medido y aplanado a las
-b´e scikin (orejas)	7.3	paredes de la olla para formar las asas
*Swol** (hacer una bola*)		Al mezclar arena con barro terminar haciendo
Yah swol (hacer una bola)	2.6	una bola ovalada; también antes de hacer base, formar una bola
*Spus** (enrollar*)		
yah lihk spusko?el (comienza a enrollar hacia abajo)	6.7	
yah spusb´e scikin (dobla las orejas)	7.5	Doblar labio del cuello
*Stuis** (cortar*)		Curvar tubo de barro para formar el asa
-b´e sti?il (orilla)	3.7	Empujar barro con pulgar; emparejar orilla
-b´e sti?il (orilla)	4.5	quitando los eminencias de barro en la orilla superior de la base
-b´e sti?il (orilla)	6.5	Igual, pero la orilla es la punta de la olla a medio formar
*B´al** (hacer un tubo*)		Igual, pero la orilla es la punta del jarro
ya ab´al te (hacer un tubo de barro)	4.1	
ya ya?b´e b´al lum (dar un tubo de barro)	5.1	Formar lado con rollos de barro
	6.8	Seguir formando los lados con los rollos de barro
yah sb´alb´eko?el (enrollar hacia abajo)		Enrollar tubo de barro encajándolo en cuello para formar el labio

*Los aditivos precedidos por un guión forman una sola palabra con la raíz verbal; los otros son palabras sueltas en frase con el verbo.
**Los números se refieren a los números en las etapas del cuadro anterior.

3.2 La alfarería es fruto del saber-hacer con las manos

Trabajar el barro y hacer de ello cerámica implica a gran escala un trabajo manual; las manos son fundamentales en la ejecución de la labor pero para llegar a ser manos "buenas", visto y afirmado desde las maestras en alfarería[28] es necesario capacitarlas en el desarrollo de técnicas de trabajo, y también en el conocimiento del material orgánico para un mejor manejo de ello; es en la práctica donde se refleja este aglomerado de acciones y conocimientos del tema.

Aún existe dificultad en renombrar el trabajo artesanal como una labor que encierra toda una complejidad; el saber-hacer con las manos es un sinónimo de trabajar el barro, en primer lugar consiste en un "saber" que en lo personal pienso que no es una afirmación correcta; más bien sería hablar del *conocimiento* que se tiene sobre esa práctica, en nuestro caso sobre el trabajo alfarero y todo lo que encierra en ello. En segundo lugar, el *hacer* se acerca a la ejecución de determinadas acciones, las manos son las indicadas para realizarlas pero tampoco se trata nada más de realizar el hacer en la práctica, sino que aquí entraría, la habilidad que han adquirido las manos capacitadas para confeccionar con resultados satisfactorias los productos. En otras palabras, el trabajo manual no se puede calificar en relación con el taller artesanal, ni mucho menos desde las técnicas;

> […] las técnicas no industriales no son más simples. Las herramientas son las sencillas. El trabajo individual es, al revés, mucho más elaborado: el manejo de la herramienta es más importante que la herramienta misma. La forma de manejar una herramienta responde a los conocimientos técnicos, conscientes o inconscientes, del trabajador y se concretiza en los movimientos que efectúa durante el proceso de trabajo (Chamoux, 1992, p. 17).

Para un mejor entendimiento y análisis del discurso del saber-hacer técnico se desglosa a continuación un concepto oportuno:

[28] Conocedores de este tipo de trabajos también suelen nombrar y afirmar de esa forma.

> El trabajo es, principalmente, una actividad que se basa ya sea en un saber-hacer incorporado, o en la maestría de algoritmos. Un saber-hacer incorporado es indisociable de individuos o grupos concretos: es el resultado de su aprendizaje personal, de su experiencia, de su habilidad. La característica más importante del saber-hacer incorporado es que no es susceptible de análisis ni desglose completos (este es un caso extremo). El trabajador sabe hacer, aunque no sepa cabalmente cómo es que lo sabe. El saber-hacer incorporado no se transmite a través de la enseñanza; sólo puede transmitirse por enseñanza, es decir, a través de la reproducción más o menos idéntica de individuos o grupos en el transcurso del trabajo mismo. La base del saber-hacer es humana y biológica. Sin embargo, cuando el saber-hacer puede analizarse y desglosarse hasta el final, el saber y el hacer pueden separarse; el saber se incorpora entonces a una base no humana: un libro, un tratado, un programa, en instrucciones, un croquis, etcétera. La tendencia fundamental del trabajo, a partir del fin de la Edad Media, reside en su creciente algoritmización, vinculada a una imposibilidad de llevar hasta su término dicha algoritmización (Chamoux, 1992, p. 18).

Se acaba de plantear una forma de entender lo que hay detrás del saber y el hacer, con esto se pretende ver la elaboración de la cerámica como resultado de la maestría de las alfareras en cuanto a toda su persona, como veremos más adelante los sentidos también participan para la ejecución del trabajo. También para justificar la importancia de este estudio es que muchas veces pasan desapercibidas las prácticas como acciones comunes y monótonas de las comunidades y no nos apartamos un poco para analizarlas minuciosamente desde el foco de la importancia, pretender verlo como algo que no es de discriminarse en las investigaciones antropológicas y sociológicas.

Otra manera de ver el saber-hacer es darle créditos a los sentidos, porque al momento en que la alfarera corta una porción de barro para trabajarlo, de manera automática los sentidos cobran vida para colaborar conjuntamente con las manos “buenas”. La cabeza y el sentido de la vista se interrelacionan con las manos cuando se trata de propiciar un trabajo con ellas; Richard Sennett (2009) menciona que existe un vínculo entre la mano y la cabeza. Esto no es nada novedoso; todos sabemos que nuestros sentidos nos dictan algo que luego

procesamos con la cabeza; lo que quiero rescatar hasta el momento es el mecanismo de nuestros sentidos cuando propiciamos una acción, y claro, la acción artesanal. Creo que para entender la concepción estética de las alfareras debemos abrir nuevas posibilidades de estudio, indagar desde las raíces del trabajo que realizan ellas y no sólo buscar y fijar la mirada en lo folclórico y exótico de las prácticas indígenas. Pretendo contrastar distintos estudios que se han hecho de la labor artesanal para aproximarse a entender los procesos y miradas estéticas en la alfarería.

Para empezar con el análisis de lo ya planteado anteriormente, es necesario poner a la mesa el término técnico que nos ayudará mejor a entender y resumir la explicación del mecanismo que se da entre la mano y la cabeza: la prehensión. Este término "[…] se usa para hacer referencia a los movimientos en los que el cuerpo anticipa los datos de los sentidos y actúa adelantándose a ellos […]" (Sennett, 2009, p. 191). Por otra parte Tallis organiza la explicación del fenómeno prehensión a partir de cuatro dimensiones: "anticipación del tipo de formas que la mano deberá adoptar para coger [algo]; contacto, cuando el cerebro recibe datos sensoriales a través del tacto; reconocimiento lingüístico, cuando se da nombre a lo que se tiene en las manos; y finalmente, reflexión sobre lo que se ha hecho" (Tallis; citado por Sennett, 2009, p. 192). Lo que se plantea es explicitar el mecanismo de la mano durante la ejecución de un trabajo; la explicación de los teóricos en la materia hasta el momento nos servirá de referencia para seguir concretando las fases de los análisis del tema en cuanto al relación entre la vista, mano y la cabeza durante la ejecución del trabajo artesanal.

Durante mi estancia en el trabajo de campo fue evidente cómo en las prácticas alfareras se permean procedimientos y técnicas que de alguna forma ejemplifican una forma de proceder de los sentidos y con ellos la relación y manipulación del material orgánico; son éstas las acciones que nos hacen ser sujetos capaces de entrar a una situación estética, porque desde adentro del trabajo alfarero se establece una relación tácita entre el saber hacer de la artesana y el barro. Una

forma de diálogo entre sujeto-objeto (barro) en el trabajo es que *el barro enseñe a las manos al entrar en contacto con ellas*, esta afirmación es una concepción cultural de los pueblos indígenas, es una forma de respeto y relación con el mundo natural, que muchas veces son vistos como un mundo inerte[29] con el que no se puede interactuar. Pero para nuestra gente indígena existe un convivio constante con la naturaleza de las cosas, que posibilita el diálogo y aprendizaje de ello.

Es por ello que concibe el barro como un sujeto, aunque en una dimensión tácita, las alfareras aprenden a moldear el barro mientras él se deja: se aprende de él. Y en este proceso las manos se familiaricen con la textura para la obtención de la buena consistencia del barro (arena y barro puro). Desde esta etapa del proceder se llega a la indagación con las manos; esto permite impregnar en el tacto las sensaciones de las características físicas de la materia prima necesarias para la sensibilización. "Los dedos pueden implicarse en una actividad táctil de indagación sin intención consciente, como cuando buscan un punto particular en un objeto que estimula el cerebro a empezar a pensar; se habla aquí de tacto localizado" (Sennett, 2009, p. 189). Cuando las alfareras amasan el barro están aprendiendo del barro en relación con la consistencia final del barro; es decir, el material orgánico en proceso de mezcla "da a conocer" cuántas porciones de arena depurada y barro puro se necesitan para la obtención de una mezcla adecuada.

Pero ¿qué hay de las manos y el sentido visual? ¿Cómo se interrelacionan en el trabajo alfarero y qué propician?, no es de esperar que muchos de nosotros tengamos la idea de que trabajar el barro o hacer cerámica es un trabajo mecánico, algo monótono que de alguna forma nos llevaría al aburrimiento. Le tememos a la repetición de las cosas porque pensamos que es algo que no nos lleva a resolver las implicaciones del trabajo, ni mucho menos a pensar en la innovación de la cerámica.

[29] Para los que no comparten esta perspectiva cultural indígena.

Cuando hablamos de artesanos con habilidades complejas ellos no comparten la idea de que el trabajo que efectúan es tedioso; han desarrollado un potencial cuando se dice que han "[…] extendido el ritmo a la mano y el ojo" (Sennett, 2009, p. 217); no es de extrañarse que en los trabajos casi siempre marcamos el ritmo de trabajo, es decir, marcamos tiempos para cada cosa, llevamos un ritmo que nos invita a anticipar la siguiente acción hasta complementar la labor, aunque estas acciones las realizamos inconscientemente. Es muy común escuchar a las alfareras de Amatenango decir: *"cuando trabajamos se nos va el tiempo, cuando nos damos cuenta ya es tarde"*; el trabajo las atrapa por completo, las lleva a una concentración absoluta. Miran, hacen, experimentan y resuelven el barro una y otra vez hasta que los sentidos se dejen llevar por las acciones de la mano y lo que dicta el mirar (de alguna forma la repetición propicia este fenómeno de lo inconsciente), es decir, "Nos hemos convertido en la cosa sobre la cual estamos trabajando" (Sennett, 2009, p. 215). A esto se llega cuando hay una intención estética por parte del individuo y un diálogo constante con el barro. Quiero aclarar que no siempre la intención estética del sujeto se hace presente, sino que se llega sólo cuando hay interés y atención adecuada hacia el trabajo y cuando las circunstancias de las cosas lo permiten.

El entrar en un trance con la dimensión inconsciente permite al mismo tiempo estar consciente de lo que se está haciendo, porque en realidad la alfarera, al palpar el barro y hacer una tira de ese material para empezar a aplicar la técnica del enrollado y emprender la base de un cántaro, necesita tener presente el grado de humedad del barro, la dimensión de la base y el grosor de la pared del objeto; se llega a la inconsciencia de la labor cuando el ritmo de la mano y de la vista nos dicta qué hacer y cuando se le encuentra gusto al trabajo.

Podemos ir concretando y explicitando que repetir no es una acción superficial porque repetir implica desarrollar y potenciar destrezas en las manos, el dominio de técnicas y resoluciones de retos en el repetir del proceso; por otra parte no se puede anticipar el proceso de trabajo sin ayuda de los sentidos. En el caso del

trabajo alfarero el sentido visual de las artesanas cumplen una función trascendental porque mirar *antes de* permite organizar el tiempo de cada objeto a elaborar. Al parecer el trabajo manual artesanal no es nada tedioso porque han desarrollado la habilidad de anticipar procesos de acción; aún éste pasa a ser un conocimiento implícito para la artesana porque no tiene la menor idea que ha desarrollado ese potencial de mirar hacia delante (Sennett, 2009).

Por otra parte, comparto la idea de Richard Sennett (2009) cuando dice que la repetición de la tarea artesanal lleva al individuo a adquirir una habilidad técnica y rítmica, estamos hablando de que la práctica es el único medio para llegar a tener complejidad y disciplina en las destrezas de las manos y la habilidad para el trabajo artesanal.

Algo que también inquieta en el estudio de las concepciones estéticas de las alfareras sobre la cerámica es si ¿realmente todas hacen y materializan objetos estéticos para ellas y para el mercado? Lo común en la dinámica de la socialización del trabajo, las alfareras llegan a compartir piezas de cerámica entre ellas siempre y cuando sea novedosa; compartir es dejar que se llegue a la producción de un determinado objeto y que posteriormente se pueda sacar al mercado. En cuanto a la pregunta anterior es compleja y no se trata de juzgar las concepciones estéticas de las alfareras materializados sobre un determinado objeto; en primer lugar el proceso de copiar la cerámica y reproducirla posibilita la apreciación de ese objeto a copiar, las alfareras perciben de manera distinta un mismo material u objeto, entonces esto nos lleva a pensar que la capacidad de copiar y reproducir cerámica es también la capacidad de percibir con los sentidos de manera minuciosa la presencia física del objeto estético, “La percepción requiere, pues, la presencia sensible del objeto y la correspondiente capacidad sensorial del sujeto” (Sánchez, 2007, p. 127). Por último quiero retomar que la competencia en la transformación auténtica de la materia orgánica (barro) radica, como ya se planteó, en la complejidad de las habilidades que dominan las manos artesanas.

La mirada estética indígena se materializa por lo regular en los objetos que elaboran, impregnan y confeccionan de acuerdo a la utilidad de estos; es decir la artesanía que se elabora son objetos contextuales, porque los habitantes tienen bien claro el uso y significado y de alguna forma responden a las necesidades básicas de la gente; pero aunque los productos sean de uso utilitario-práctico siempre se piensa en ornamentar. García (2001, p. 283) plasma la importancia de los fines de las cerámicas Dyoomon, un estudio que realiza en la cultura japonesa, y para nuestro análisis sirve de gran manera su percepción teórica:

> La función afecta la selección de la arcilla, la morfología de la pieza, su distribución y su longevidad […] las ollas para cocinar son diseñadas para estar en contacto con el fuego […] Las jarras para el agua requieren variados grados de porosidad, según sea el clima […], entre otros, todos ellos relacionados con actividades específicas, deben ser confeccionados y distribuidos teniendo en mente esas actividades.

3.3 Miradas distintas ante la cerámica

En la apreciación de objetos u cosas, ya sea de creaciones artísticas o de otra índole, se propicia un diálogo siempre y cuando se facilite la interacción entre el espectador y el objeto u cosa; el objeto invita al espectador a formular una significación con ayuda de sus sentidos sobre lo que percibe de ese algo; ese algo llega a tener un valor por el concepto que engendra el sujeto sobre él, es decir, el objeto sólo llega a tener valor estético por la mirada del espectador con un interés y una atención adecuada; se necesita a ambos para propiciar un comportamiento estético del sujeto, en su interacción con el objeto.

Cada visitante de Amatenango pasa a ser un espectador de la cerámica, en un momento o situación determinada llega a establecer significados que resultan de la interacción con intención estética, que es un diálogo entre sujeto-objeto, al que se llega cuando el espectador se interesa y comporta estéticamente; tenemos

claro que la cerámica es considerada artesanía utilitaria-práctica; pero, ¿qué pasa cuando nos tomamos un momento de reflexión ante un determinado objeto? Quizás cambiemos de parecer, a lo mejor lleguemos a puntualizar que es una obra de arte por la armonía que existe entre los elementos físicos del objeto y no un simple objeto utilitario-práctico. Hay que mencionar que,

> Una obra de arte no es resultado solamente de habilidades complejas, sino de la necesidad de expresar algo, por parte de quien la elabora, y porque comunica algo a quien la aprecia. Es decir, a pesar de ser un objeto utilitario, es considerado por quien lo aprecia como un objeto útil y bello, valioso, y también, necesario.[30]

Casi siempre a lo que nos enfrentamos es a asignarle valor y significado a las cosas, por ejemplo cuando compramos cerámica apreciamos colores y formas y nos planteamos preguntas tales como: "¿en qué me puede servir este objeto? "Esto es lo que andaba buscando para darle un toque llamativo a la sala o algún espacio de la casa; este objeto me recuerda a algo; esta cerámica es buena para mi colección de recuerdos; ¡es una maravilla, en realidad es una obra de arte!" Estas cuestiones y expresiones es muy común escucharlas de los visitantes en los espacios de puestos de artesanías.

Las acciones de los visitantes manifiestan de alguna forma el nivel de experiencia y apreciación estética de las cerámicas y a grandes rasgos la educación y cultura hacia la diversidad y concepciones del arte actual.

Pero siguiendo con nuestro análisis de la apreciación estética de la cerámica ¿Qué es lo agradable que podemos apreciar de un objeto artesanal?, ¿serán sólo las cualidades físicas del objeto (formas y colores) que hace que el objeto tenga un valor estético o bien será la construcción de concepciones a partir de la apreciación y relación estética que se establece con el objeto en un momento determinado?; ¿Será una cuestión de construcción histórica de la estética? ¿O una construcción sociocultural de la estética contemporánea? Estas preguntas

[30] Marcela Tovar, comunicación personal, 2012.

son las que surgen cuando se trata de dar respuesta al estudio de la relación estética sujeto-objeto en la apreciación estética de las cosas.

La interacción y dinámica del mercado y en particular, entre la alfarera y el visitante, por lo regular es de negociación monetaria de los productos artesanales. Los visitantes llegan en busca de “algo” que les agrade en los distintos puestos artesanales; preguntan si no encuentran lo que andan buscando y cotizan precios. Son estos los factores que nos ayudan a concebir alternativamente la apreciación estética de la cerámica en el mercado. Muchas veces en ambos casos (visitante y alfarera) se olvidan del adecuado valor del trabajo y las dificultad para ornamentar las cerámicas, es decir, pasan por alto el valor aproximado del objeto.

Los visitantes piensan que hacer cerámica no es nada costoso por la materia prima que ocupan y porque es muy común encontrar objetos de barro en diferentes lugares; por otra parte, estamos acostumbrados a pagar poco por las artesanías porque para muchos les dan un uso utilitario-práctico y no para que esté en un lugar privilegiado, como galerías y museos. Tenemos esa idea de que sólo los objetos que se encuentran en museos son apreciados y valorados como obras de arte que llevan impregnadas cualidades y materiales finos y son esos objetos los que tienen un elevado precio monetario.

En el pueblo de Amatenango constantemente reciben visitantes regionales y extranjeros; investigadores y estudiantes que llegan a hacer investigación de campo. Lo interesante es que llegan con diferentes objetivos, de visita o de trabajo; en el caso de los visitantes regionales pasan al pueblo a comprar artesanías, principalmente a las periferias de la carretera, que es donde están los puestos de artesanías; mientras que los extranjeros acostumbran a interactuar más a profundidad con las alfareras, se adentran al pueblo, visitan a las más reconocidas alfareras, filman el proceso de trabajo alfarero, es decir, viven más de cerca la experiencia estética de la labor del pueblo. En este último sujeto se

manifiesta el interés por conocer y contemplar el trabajo que ellos denominan artístico. Y son ellos los que han cambiado la concepción del trabajo y del producto por objetos de arte. Las alfareras que han interactuado más de cerca con los extranjeros, galerías y con la exportación de las artesanías dentro y fuera del país han cambiado la forma de concebir y valorar monetariamente el trabajo y el producto, han optado por trabajar la “calidad” de la cerámica.

¿Para las alfareras de Amatenango del Valle será necesario crear objetos estéticos (desde la conciencia estética contemporánea)?, ¿Qué significado tiene crear y reproducir cerámica de su región? Ser alfarera es cumplir con el propósito de ser mujer; de ayudar al ingreso económico familiar; hacer arte con el barro es arte puesto al servicio de la sobrevivencia, de seguir alimentando el legado de los ancestros tseltales e imprimir el sello artesanal que identifica la región. Seguir trabajando el barro es una cuestión de identidad de género y cultural, es decir, cortar un pedazo de barro y materializarlo en objetos de cerámica es una cotidianidad de las mujeres, es una condición sociocultural de la región.

Es cierto que el mercado ha influido mucho en la creación y reproducción de la cerámica, pero no ha podido cambiar el conocimiento y el proceso de trabajo ancestral del barro; sólo ha mediado en el diseño de formas y decoraciones de las cerámicas. Pero algo importante es que el mercado ha ayudado a producir e imprimir el sello artesanal y estético propio de Amatenango y lo más esencial para las alfareras, es que el mercado sigue alimentando a la identidad de las mujeres y proporcionando recursos para las necesidades de las familias tseltales.

Por otro lado la concepción local sobre el trabajo es que sus practicantes tienen la concepción de que son alfareras desde la cultura tseltal, pero ocurre un fenómeno social interesante en el seno del saber-hacer del barro. Desde adentro la gente, en particular las mujeres, saben que la alfarería es algo cotidiano, que no es de pasmarse con el trabajo que realizan; simplemente es algo que está ahí y que se sabe hacer, que sólo con la práctica se llega materializar, en realidad es un saber-

hacer tácito en la alfarería de la región. Marcela Tovar[31] resume la dinámica social con la siguiente idea: “La gente sabe, pero no sabe lo que sabe”, es decir, la gente se ha vuelto inconsciente de lo que hace, porque en realidad ya son parte de las cosas que hacen, ya no pueden mirar desde afuera, miran su realidad como algo que está ahí y que no es de extrañarse. Entonces creo que es por ello que las alfareras por la competencia en el mercado y por la producción cotidiana no quedan más que vender para comer, y no vender recuperando un precio justo por sus productos.

De mis experiencias de trabajo en Amatenango pude retratar en mi mente fragmentos de la cotidianidad del pueblo; en cada patio de las casas hay por lo menos mujeres moldeando el barro, cerámicas de diferentes formas, colores y tamaños, bodegas de cerámicas, por lo menos una en cada casa. Estos retratos de la realidad nos invitan a pensar que la gente conoce su entorno y que se alimenta de las imágenes habituales; lo que quiero dar a entender es que la gente está sumergida y bombardeada por su propia realidad y esto imposibilita que sean conscientes de lo que saben y lo que hacen sobre un trabajo creativo y cognitivo (visto desde afuera del análisis). Quisiera seguir enfatizando esta idea porque creo que quedó algo inconclusa la explicación, no es que la gente no tenga idea de lo que sabe hacer; el problema se presenta cuando un extraño llega al pueblo y cuestiona sobre el trabajo artesanal que realizan, en otras palabras sobre el arte de hacer cerámica, la gente sólo con la demostración de la práctica y hablar de ella pueden dar a conocer su arte; hablar del arte es hablar “[…] como lo hacen sobre cualquier otra cosa llamativa, sugerente o emocionante que pase por sus vidas; hablan sobre su modo de empleo, sobre su poseedor, sobre el momento en que se ejecuta, sobre su nombre, sobre su origen […]” (Geertz, 1994, p. 120).

Hay cierta confusión cuando se trata de darle nombre a los trabajos artesanales o cuando se trata en particular con la artesanía indígena. Desde fuera se califica como un “saber” y un “hacer” y se etiqueta como un saber-hacer sin pasar por la

[31] Comunicación personal, 2012.

reflexión de estas acciones; los productos de la artesanía son vistos como objetos comunes, es decir que los objetos no nos motivan a la contemplación, al placer y a la reflexión a partir de su presencia física. Para comprender de manera amplia el arte indígena es necesario conocer a profundidad el valor estético y cultural de esos objetos desde dentro de las sociedades que propician el arte de hacer artesanías. Para Matisse "los medios de expresión de un arte y la concepción de la vida que lo anima son inseparables, y no podemos comprender los objetos estéticos como concatenaciones de pura forma […]" (Geertz, 1994, p.121); en la artesanía se reflejan formas y colores que pueden estar interrelacionados con la vida social y que significan cosas profundas y presentes en determinadas sociedades. Pongo un ejemplo, en Amatenango se elabora pequeñas esculturas de jaguar, esta figura ha sobresalido en el mercado pero también dentro de la cultura maya[32] tiene un significado profundo.

3.4 Aproximación al diálogo con el barro, las proporciones, las formas y los colores en la elaboración de la cerámica

Como ya se ha venido exponiendo, la labor alfarera y las fases sucesivas de ella están regidas por el mero conocimiento sobre las propiedades del barro, es el barro que se deja trabajar; la materia orgánica para las alfareras es un elemento viviente, se establece un diálogo constante con él; se conoce, y se sabe cómo y cuándo hay que trabajarlo.

La noción que se desprende del barro es sumamente determinante en el proceder del trabajo y la organización de ello, porque no sólo es de proceder con las

[32] Los mayas consideraban al jaguar como un animal ambivalente, símbolo de la oscuridad y de la luz. Está prácticamente representado en todas las manifestaciones del arte maya. Para poder comprender los significados del jaguar entre los mayas se debe tomar en cuenta el tipo de ámbito y escenas en los que aparece, esto en unión a los elementos que lo acompañan así como el contexto y las actividades con las que se relaciona. Por ello se le vincula desde el poder político, las prácticas chamánicas, el espacio nocturno e infraterrestre, la agricultura y la fertilidad, así como la destrucción y la muerte.

acciones establecidas (procedimientos y técnicas) sino que es de respetar las propiedades físicas de la materia orgánica, por ejemplo cuando se empieza a elaborar cerámica (cántaro) que contemple dimensiones que requiera días de trabajo es apropiado levantar y moldear la base y dejar secar un día para proseguir en el levantamiento de las paredes con mucho cuidado, esto se hace con el fin de que se tenga una firmeza y dureza en las paredes y soporten el peso del barro húmedo que se va aumentando en los pisos siguientes hasta conseguir moldear la "boca" del cántaro, que es el cierre del proceso complejo. Durante este proceso las manos de la alfarera sienten el grado de humedad del barro y cuando se requiere humedecerlo lo hace, para poder manipularlo con facilidad.

Pero no sólo se trata de dialogar con el barro durante el proceso de trabajo, otro reto para las artesanas es el acabado de las cerámicas con la aplicación de colores, en cuanto a la aplicación de pintura orgánica o natural no es tan complejo porque sólo existe tres colores: rojizo, gris y negro. Hay veces que la cerámica se fondea de rojo o gris y se decoran con líneas negras para resaltar los trazos. Actualmente el mercado (regional) de la cerámica exige la aplicación de pinturas comerciales y cada vez más las artesanas hacen uso de la gama de colores; muchas veces experimentan en la aplicación de colores de acuerdo al gusto de ellas pero cuando los colores impregnados en la cerámica no se venden, cubren nuevamente la misma cerámica con otros colores y decoraciones. Muchas veces los colores[33] que se venden no son apreciados y agradables para las alfareras, pero lo que se persigue es que haya venta y salida de los productos. Dicen ellas que al principio no les agradaban ciertos colores pero con el paso del tiempo se fueron familiarizando y encontrándole sentido a los colores.

Por otra parte los cántaros están muy presentes en el mercado, desde un comienzo era lo que se elaboraban a gran escala en cuanto a las proporciones y cantidades. Además, estos objetos siguen llevando impregnados colorantes minerales de origen local, se acostumbra a fondearlos de color marrón rojizo y los

[33] Los colores: azul y verde principalmente los ocupan para fondear piezas grandes y pequeñas.

trazos de color negro. Actualmente se le da un toque mínimo de pintura comercial, pero en gran parte de las paredes que lo cubren predomina el estilo de Amatenango desde sus comienzos, ya sea en la forma, proporción y colores.

En cuanto a la decoración, las paredes de las cerámicas son como lienzos que necesitan ser cubiertos con trazos o motivos, tomando en cuenta su tamaño y forma; a partir de estos se empieza a trazar. Retomaré el cántaro (en miniatura) para ejemplificar el proceso. El cántaro presenta una forma casi esférica, en la "panza" de ello surgen tres "orejas" (asas) distribuidas simétricamente, y finalmente en la parte superior se encuentra la "boca" (borde) que tiene la forma estilizada de un aro; toda esta forma fue pensada para verter y guardar agua en la vasija, a pesar del uso práctico que se le daba, hubo la necesidad de ornamentarlo con trazos. Desde un comienzo los motivos que llevaban impresos se siguen haciendo, pero para el mercado fue necesario decorarlo con otros motivos; los trazos creados para el mercado actual son sencillos pero simétricos; a la altura de las orejas (asas) se traza para dividir el objeto en dos, posteriormente en la boca, en la parte inferior del borde, se segmenta, el área que queda a la vista, en el cuerpo del objeto se destina para decorar libremente, pero en particular las decoran con siluetas de flores de cuatro pétalos y hojas distribuidas estéticamente (*ver figura 9).*

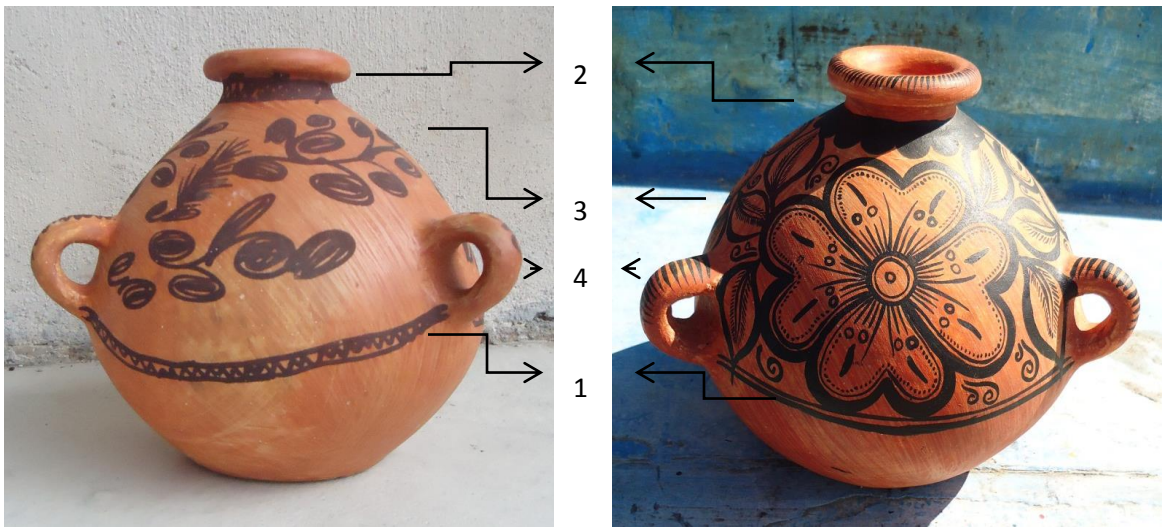

Fig. 9. Comparación de cántaros. El primero es el tradicional decorado con colorantes minerales y con motivos tradicionales. El segundo, conlleva la misma forma, se fondeó con color marrón rojizo (colorante mineral) y los trazos fueron hechos con pintura comercial, los motivos son sumamente contemporáneos pensados para el mercado. En ambos objetos (tradicional y contemporáneo) se enumeran la secuencia de la ejecución decorativa.

A lo que voy con la explicación de la decoración de las cerámicas es que las alfareras toman en cuenta tamaño y forma para poder hacer una distribución simétrica de las formas a trazar, empezando a esbozar y definir al mismo tiempo lo más sencillo, como líneas rectas que segmentan áreas destinadas a diseñar.

Para hacer un inventario y análisis de la extensa variedad de cerámica que se produce y se hace presente en los mercados de Amatenango es una labor que nos llevaría a recolectar las piezas o tomar fotografías para el estudio de sus peculiares propiedades estéticas. Para no prolongar el estudio de las cerámicas propongo hacer una disertación específica y concreta de determinadas piezas de las más representativas y significativas para el mercado y para la comunidad tseltal alfarera. Y es que las alfareras lanzan al mercado objetos con la intención de ser correspondidos monetariamente, pero no con el fin de causar impacto y trascendencia como símbolo de la cerámica del contexto. Es por ello que se hizo una selección de la cerámica, como ya se dijo.

Desde tiempos atrás las alfareras crearon un estilo único en cuanto a diseño de formas y motivos decorativos para las cerámicas. En los tiempos de la fundación del pueblo no existía una demanda de mercado para la producción de barro ni mucho menos exigencias estéticas estandarizadas desde fuera para los productos artesanales; las circunstancias no impidieron que los objetos utilitarios-prácticos fueran ornamentados con motivos originales aunque eran cerámicas para satisfacer las necesidades de la comunidad[34] y de la región.

Actualmente, como ya se ha venido exponiendo, la cerámica ha tenido la dinámica de transformación en relación a su diseño; la nueva generación de alfareras (jóvenes y adultas) ha optado, aunque no todas, por innovar diseños, y muchos de estos surgen a partir de experiencias personales. Pero una vez que se logra materializar un determinado objeto, éste puede seguir sufriendo cambios en cuanto a la composición de sus elementos, más no en la primera intención estética de la alfarera. En el ejemplo de la representación cerámica de la iguana, una de las obras de autoría de la señora Florentina Zepeda, se reflejan modificaciones en una misma figura, el cambio ocurre en la cresta dorsal de la figura. En la primera imagen de la *figura 10*[35] la cresta dorsal se presenta con un movimiento ondular, esta parte de la pieza fue hecha con una tira completa de barro, no existe pausa en la continuidad, sino un movimiento constante, desembocando así en la punta de la cola de la figura. La siguiente figura presenta una confección propia, esta forma se logró recortando partes de la tira de barro que fue adherida sacando de ella pequeños triángulos de manera secuencial dejando en la parte dorsal del objeto las mismas figuras triangulares al estilo "punk";[36] por último (3ra. imagen) la composición de la cresta sufre un cambio radical: se le da una nueva presentación, diseñándola con dos hileras de

[34] Para los usos en la cocina y para fines rituales.

[35] El collage de fotografías del anexo fotográfico se analizará de izquierda a derecha partiendo de la parte superior de ella.

[36] Corte de cabello de la tribu urbana punk.

pequeños triángulos; al final las puntas fueron quitadas y distribuidas a los costados de la figura, dando así la impresión de almenas de un castillo.

Fig. 10. La representación de la naturaleza animal (iguana) en la cerámica y sus confecciones estéticas. Modificaciones en la cresta dorsal.

La autora de la pieza mencionaba que el tamaño era el adecuado, si se le agregara una masa mayor al cuerpo intermedio, la figura puede llegar a sufrir hendiduras por el excesivo peso del barro, por lo que la base no soportaría. Al resaltar los colores y su impacto en el mercado, la alfarera decía que la figura fondeada de pintura natural (gris) con los mismos motivos pero trazados con pintura negra comercial, tiene más posibilidades de venderse.

La composición total de la figura es el resultado de la interacción y concepción de la autora con la naturaleza animal; el estilo decorativo en cuanto a forma y trazos pictóricos que explicita la artista nace de la interpretación que hace de la realidad. Ella no trata de copiar tal como existe sino que a partir de las destrezas creativas que ha engendrado a lo largo de su aprendizaje artesanal, le da vida a la materia

orgánica, pero también no discrimina el conocimiento empírico sobre las propiedades del barro para confeccionar adecuadamente la cerámica.

CAPÍTULO 4

A MANERA DE CONCLUSIÓN: HACIA UNA EDUCACIÓN QUE FORTALEZCA LAS EXPERIENCIAS ESTÉTICAS Y EXPRESIONES ARTÍSTICAS EN LOS NIÑOS. LA ALFARERÍA COMO MEDIO PARA LA PRÁCTICA CREATIVA Y COGNITIVA

La educación, a su vez, es el proceso de aprender a crearnos a nosotros mismos; y esto es lo que fomenta las artes entendidas como proceso y como los frutos de ese proceso. El trabajo en las artes no sólo es una manera de crear actuaciones y productos; es una manera de crear nuestras vidas ampliando nuestra conciencia, conformando nuestras actitudes, satisfaciendo nuestra búsqueda de significado, estableciendo contacto con los demás y compartiendo una cultura (Eisner, 2004, p. 19).

Este capítulo tiene la finalidad de plasmar en un primer momento, la problemática sobre la imposibilidad de las alfareras para asumir retos estéticos y artísticos en el trabajo alfarero. Se darán a conocer las limitaciones y los factores que propician este acontecimiento; a partir del análisis de la problemática del trabajo plástico artesanal se efectuará una contrastación con la necesidad de crear un ambiente de orientación y fortalecimiento de experiencias estéticas y expresiones artísticas en el espacio escolar, con las futuras generaciones en la labor artesanal, porque se supone que la escuela es la encargada de descubrir y fortalecer los conocimientos y habilidades de los niños y no llevar a cabo estrictamente lo que está en el plan de estudios, sino adecuarlo a la situación social y cultural de los educandos.

Para los pueblos indígenas,[37] practicar y fomentar la alfarería[38] para las futuras generaciones incita a seguir cultivando la educación en el trabajo plástico, que se centra en el desarrollo de actitudes y aptitudes relacionadas al trabajo manual que

[37] En particular en lugares donde se tienen practicantes activos.

[38] Que gran parte es producida artesanalmente.

se comparten, y pensadas para el trabajo en la vida alfarera, donde la comunidad o un determinado sector de la sociedad tenga esta actividad como única producción o complemento de ingreso económico familiar. Es así como el trabajo alfarero pasa a ser parte de una labor al servicio de la sobrevivencia, *se tiene que trabajar para poder comer*, esto nos lleva a pensar a que la producción de cerámica está pensada para la venta inmediata y la fabricación constante de productos que se han estado trabajando y consumiendo en el mercado.

Hacer cerámica pensada para el mercado es referirse al trabajo que conllevan acciones rutinarias, es decir, producir constantemente lo que se vende y hacerlo en grandes cantidades para su venta. El repetir varias veces la fabricación de un mismo objeto tiene su lado beneficioso, para el practicante del oficio alfarero ayuda a conseguir el dominio y ejecución de la habilidad técnica y rítmica[39] que implica el proceso de la labor. La ventaja de este tipo de trabajos es que se ahorra tiempo en la elaboración de los objetos y ayuda a que la producción sea mayor y ajustada al tiempo destinado. En el trabajo, la gran mayoría de las alfareras de Amatenango no acostumbra a invertirle tiempo a la experimentación de nuevas tendencias de trabajo para construir novedades en el trabajo plástico, es decir, en decidir crear nuevos diseños de la cerámica. Las practicantes tienen presente que cambiar las formas y proporciones de las cerámicas lleva también a modificar la secuencia, el proceso y la parte técnica del trabajo, porque las nuevas tendencias artísticas[40] de los objetos invitan a modificar y renovar la monotonía.

La concepción sobre *la otra forma de trabajar*, para los practicantes de la alfarería es sinónimo de tardanza en el proceso, y claro que es así, porque implica resolver las implicaciones de lo nuevo; descubrir lo nuevo cuesta experimentar y el ritmo de trabajo es lento en un primer momento. En consecuencia repetir el mismo

[39] Conclusión de Richard Sennett (2009) cuando plantea los beneficios de la repetición de las acciones manuales en el trabajo artesanal.

[40] Retomo lo que dice Eisner (2004) cuando dice que las artes es trabajar con la experimentación receptiva y lo sensible de nuestro ser emocional.

proceso novedoso es en un primer momento la asimilación interna de todo lo que se experimentó con adecuación y las experiencias vividas, servirán de base para posteriormente trabajarlo con el ritmo acostumbrado para la producción. Es así como la gran mayoría de las practicantes de la alfarería no se dan el lujo de cambiar la rutina del saber-hacer establecido y conocido por la comunidad alfarera, porque día a día está pensado para ocuparlo en la producción monótona.

Hay que recordar que el saber hacer vinculado a la cerámica son acciones y conductas que se comparten y aceptados por la comunidad alfarera, es difícil para las practicantes desligarse e independizarse del trabajo rutinario. Desde la instrucción del aprendiz se empiezan a aprender y practicar las bases técnicas, procesos y secuencias de trabajo de determinados objetos cerámicos hasta llegar al punto en que se produzca una aproximación a la forma de trabajo de las maestras alfareras. Ya depende de las alfareras experimentadas romper con el paradigma de trabajo e ir más allá para trabajar una nueva propuesta, pero esta última casi no se acostumbra a hacer.

Lo anteriormente planteado me lleva a pensar que hace falta una introducción a la conciencia del trabajo alfarero, es decir, de apoyar a la comunidad alfarera en la reflexión sobre su trabajo, en la búsqueda y experimentación de nuevas formas de expresión plástica, de no quedarse donde han llegado, de llegar a asumir nuevos retos que les posibiliten salir de la rutina. Las alfareras tienen experiencia en el manejo del barro pero hace falta hacerles saber que tienen posibilidades de seguir experimentando nuevas formas de trabajar el material orgánico, haciendo uso de la maestría de sus manos.

¿El por qué fomentar y orientar las experiencias estéticas y expresiones artísticas en las escuelas primarias públicas? En primer lugar es porque hace falta retomar y enriquecer los conocimientos y habilidades que traen los niños al aula; un ejemplo sería el contexto de Amatenango del Valle, son artesanas(os). Y lo otro

sería porque en las escuelas no se le da importancia al ambiente expresivo y creativo de los niños.

Es evidente que en la escuela primaria pública y otros niveles educativos de nuestro país, independientemente de las escuelas de arte, no se está dando una aceptación seria e interés por elevar la atención y el trabajo por las artes, aunque se cuente con la materia de educación artística. En la educación artística principalmente se pretende trabajar las siguientes expresiones y apreciaciones artísticas: la música, la danza, la plástica y el teatro. Son éstas las fundamentales en el curriculum de la educación primaria. En el plan de estudios se plantean objetivos satisfactorios para el trabajo artístico; pero es en la práctica docente donde no se aprovecha la etapa productiva del niño, cuando el infante tiene ganas de descubrir y de experimentar su curiosidad, muchas veces la situación en el aula cohíbe estas cualidades humanas hasta llegar al desinterés por aprender y hacer. La normatividad del docente mata y limita la expresión en el niño; es necesaria y urgente la reflexión sobre la práctica docente para dinamizar el trabajo juntamente con los niños y no seguir con la educación seria y vertical.

Otra de las problemáticas que giran en torno a la educación artística es porque se considera una asignatura poco trascendental para la formación humana en la parte intelectual; sin embargo, Fuentes (2004, p. 47) afirma que "impartir educación artística en la escuela primaria debiera desarrollar armónicamente al alumno y conjugar la integración de los conocimientos de todas las asignaturas"[41]. En mi opinión es sustancial reivindicar la importancia de esta materia para poder hacer del niño un ser consciente de su mundo; de sus aprendizajes en las materias escolares, porque los beneficios que trae consigo el trabajar las artes son de apreciar y expresar artísticamente el sentir humano a partir de la conciencia de algo.

[41] Es una propuesta de Fuentes considerar la educación artística como integral en el curriculum escolar.

Varios son los factores que impiden que la educación a través del arte llegue a florecer en las aulas; uno de ellos es el conjunto de las creencias y concepciones erróneas sobre la educación artística y el arte en sí, que van

> […] desde la idea predominante de [que] éste sólo puede desarrollarse en condiciones socioeconómicas privilegiadas, [o se entiende que] es sólo para las elites, hasta aquella que sostiene que sólo quienes tiene el "don" o han nacido con habilidades específicas pueden dedicarse a esta profesión. […] estudios y reflexiones ulteriores han reflejado el error de tales ideas, ya que se ha comprobado que todos podemos apreciar y experimentar con el lenguaje artístico así como expresarnos con él. Lo cierto es que el ser humano tiene la capacidad para tener una experiencia estética y artística, ésta es un elemento clave para el desarrollo del aprendizaje (Fuentes, 2004, p. 52).

Lo cierto es que existe un sin fin de problemáticas en torno a la educación artística, ya sea desde la concepción que se tiene de ella, de los pocos materiales didácticos sobre arte que se tienen en las escuelas, en el mal manejo de los contenidos para orientar y desarrollar las competencias perceptivas y expresivas de las artes porque no se tiene una formación adecuada sobre la temática y sobre todo en el enfoque que se le da a la educación artística, es decir, la comprensión de la intencionalidad y su finalidad.

Los teóricos en la materia proponen diferentes formas de ver el arte o la educación sobre el arte (enfoques) y Fuentes lo resume en tres, agregando una cuarta que ella propone:

- Educación para el arte
- Educación por el arte
- Educación a través del arte
- Educación artística integrada

A través de la revisión bibliográfica de estos enfoques se concreta la postura final de este trabajo de la siguiente manera: la educación por el arte y la educación

artística integrada son las dos posturas retomadas y contrastadas que se persigue que estén presentes en este apartado para su análisis, para discutir y proponer la educación artística como un medio para hacer del niño *un ser consciente e interdisciplinario en el aula y en la vida social,* así como que a partir del trabajo en las artes cambie su forma ver, de experimentar y conocer lo oculto e inconsciente de nuestro ser y de nuestra vida en sociedad.

Pero antes de seguir concretando cada uno de los aspectos de la educación para fomentar y desarrollar las artes en las escuelas, sí quisiera dejar claro que la cuestión estética no es un área de conocimiento distanciado de las artes, son complementos; difícilmente pueden revisarse y discutirse por separado como se ha mencionado en apartados anteriores, ya que la percepción y contemplación se da en la apreciación del mundo, son éstas las que se denominan experiencias estéticas, la sensibilidad hacia algo; es en las artes donde se le da mucho más importancia porque de alguna forma es el motor para llegar a la expresión de una determinada manifestación artística. “En muchos de los casos el desarrollo estético y el artístico estarán muy relacionados, solapándose incluso: la capacidad de crear y percibir obras de arte se basa en la aptitud para apreciar de forma estética los fenómenos naturales” (Hargreaves, 1991, p. 23). Pero Hargreaves hace una diferencia entre estos dos términos desde la psicología evolutiva, que es desde donde enfoca sus estudios:

> El desarrollo artístico puede definirse de manera más estricta como lo que sucede en la conducta y habilidades convencionalmente asociadas con temas artísticos. [Existe una diferencia con el desarrollo estético; es] más general y […] puede referirse a respuestas dadas a todas las formas artísticas, así como aquello que no sean obras de arte convencionales pero pueden percibirse en un contexto estético (Hargreaves, 1991, p.22 citado por Fuentes, 2004, p. 59 y 60).

La experiencia estética a la manera como plantea Sánchez, es la contemplación y apreciación que hacemos de lo que nos rodea, sobre las cosas; es una condición humana que ocurre internamente, y que posibilita a la conciencia y atención sobre ese “algo” intencionado, en casi todo el tiempo y en todos los espacios lo

llegamos hacer, aunque inconsciente. Haciendo un contraste con lo anterior, las expresiones artísticas están más ligadas al trabajo y sus implicaciones poniendo en práctica y al descubierto las conductas y habilidades del aprendiz o artista.

La justificación de nuestro enfoque de este apartado: hacia una educación que fortalezca las experiencias estéticas y expresiones artísticas en los niños, es el pretexto para retomar la situación social y cultural de nuestro caso de estudio: el trabajo alfarero de los habitantes de Amatenango del Valle. Existe una gran experiencia en los trabajos con el barro que en el ámbito artístico se conoce como el modelado o la cerámica. Entre las experiencias que surgen en el trabajo artesanal del barro, está: el proceso y secuencia de trabajo junto con la aplicación de técnicas, y constituye además una experiencia estética y una expresión artística. En otras palabras, se sabe hacer cerámica porque se tiene la maestría manual.

Si llegáramos a revisar con más atención la situación sociocultural del trabajo artesanal de los habitantes mexicanos y principalmente en el medio indígena[42] podríamos llegar a valorar la necesidad de nutrir *lo que ya se sabe hacer* en las escuelas primarias públicas con nuestros niños, en este caso cuando se tienen practicantes activos en las aulas; y aun cuando no se tengan, iniciar esta experiencia artística docente. La situación multicultural y pluricultural de nuestro país mexicano ha propiciado que surgieran prácticas artesanales que actualmente han cobrado mucha importancia para la subsistencia económica y cultural en nuestro país. Es grato saber que tenemos una gran riqueza artesanal y artística que deberíamos aprovechar, desarrollar y enriquecer el quehacer artístico y estético; y no sólo eso, sino retomar el trabajo artístico como una asignatura de educación artística integrada, "[es decir, llegar] a la posibilidad de enseñar por medio de los aportes que el campo artístico ofrece, sus metodologías y formas de enseñanza que se pueden incorporar a un enfoque de la enseñanza de otros contenidos, no sólo exclusivos del arte" (Fuentes, 2004, p. 62).

[42] Regiones más activos en la producción artesanal.

Retomar, plantear los beneficios que podríamos lograr por medio de las artes, trabajar y hacer que en los niños florezcan aptitudes artísticas, podría ser un primer momento de reflexión de la práctica docente y vivir la importancia de plasmar en el currículo de las instituciones que tienen como objetivo formar educadores, la incorporación de las artes como asignatura que falta explorar en la práctica docente.

Volviendo a nuestros dos enfoques anteriores retomados para este apartado sobre la educación artística, quisiera esbozar cada uno de acuerdo a sus fines, y al final una contrastación de ambos. "La educación por el arte constituye un enfoque integral de la realidad que, desde el punto de vista de Herbert Read, debería denominarse educación estética, es decir, la educación de los sentidos sobre los cuales se basa la conciencia y, en última instancia, la inteligencia y el juicio humano" (Morton 2001, p. 51), con una visión amplia que considera al arte puede desarrollar la apreciación, la reflexión y el juicio humano a partir del desarrollo de la sensibilidad en una sociedad democrática y enaltecedora. Por su parte la psicología evolutiva "señala que si nos referimos al proceso de los niños debemos estar enterados del ciclo vital para comprender lo que sucede en cada etapa de su desarrollo, sostiene que los cambios en el desarrollo artístico se pueden asociar con la edad de los niños (Hargreaves citado por Fuentes, 2004, p. 59)", "aunque este tipo de análisis ha sido rebasado en la actualidad porque más que centrarnos en la evolución de las producciones de los niños, los estudios sobre arte infantil se preocupan por la expresión".[43] La teoría de Howard Gardner desglosa otros hallazgos explicando que existen tres sistemas que tienen relación e interactúan en el desarrollo artístico:

a) *El sistema de creación*, que produce actos o acciones, como puede observarse en el creador o el intérprete.

b) *El sistema de percepción*, relacionado con las discriminaciones y distinciones, ámbito principal del crítico.

[43] Victoria E. Morton, punto de vista como experta en la materia (comunicación personal, 2013).

c) *El sistema de sensación*, que tiene relación con el afecto, que puede distinguirse entre quienes conforman el público (Howard Gardner, 1973 citado por Fuentes, 2004, p. 60).

Al entrar en contacto con las experiencias artísticas y estéticas se va fortaleciendo el desarrollo de ellas en el sujeto de una manera gradual y en relación a su etapa de vida. Ahora bien, esta postura nos ayuda a apostarle al trabajo artístico en las diferentes etapas de desarrollo humano, pero lo que buscamos va más allá, no sólo es fortalecer el oficio artístico y criterios para ello, sino que también el trabajo artístico sea pretexto para llevar a cabo la concientización del aprendizaje de las demás asignaturas (diversas áreas de conocimiento) del curriculum educativo. Lo anterior planteado es lo que propone ***la educación artística integrada***,

> Es una visión que recupera a la educación artística como un medio didáctico que permite despertar y provocar conocimientos en el arte como vía de estrategia para propiciar aprendizajes significativos que impliquen no sólo el desarrollo cognoscitivo o intelectual, sino las sensaciones, los sentimientos, el contacto con las personas, y los materiales y las formas de expresión, pero donde el contenido del arte mismo es de vital importancia (Fuentes, 2004, p. 62).

Es así como perseguimos que la educación artística, para nuestro análisis, se instrumente con un doble beneficio, ayudar al niño a desarrollar aptitudes y expresiones artísticas juntamente con la capacidad del disfrute (experiencias estéticas), y que en lo artístico se trabajen y descubran conocimientos y aprendizajes de las distintas áreas de conocimiento.

No quisiera involucrarme y desafiar el arte infantil, en cuanto al modelado porque es demasiado en cuanto al análisis de las distintas investigaciones que se han hecho respecto al tema; y es que como se planteó anteriormente, cada etapa del desarrollo humano (en cuanto a la niñez) es único y eso hace que el análisis de la problemática sea extenso. Propongo analizar como una aproximación, el arte de modelar en relación a nuestro objeto de investigación: el trabajo alfarero desde la práctica de las maestras alfareras, que al final de cuentas podría acercarnos a la práctica artística de la infancia, permitiendo proponer sugerencias.

En la cerámica de Amatenango hay mucho que rescatar en cuanto a las proporciones, formas y colores; si nos pusiéramos a indagar sobre estos criterios de la artesanía podemos llegar a desembocar y concretar en las implicaciones de la imaginación y representación de los objetos. Hay que recordar que lo que vamos a tomar como referencia para reflejar los beneficios artísticos y cognitivos es el modelado de barro y que está contemplado en las artes visuales y en particular a las artes plásticas.

Una de las funciones cognitivas que fomenta el trabajo con las artes y en el modelado de barro es: la aplicación de la imaginación,

> […] las artes nos permiten aplicar la imaginación como un medio para explorar nuevas posibilidades. Las artes nos liberan de lo literal; nos permiten ponernos en el lugar de otras personas y experimentar de una manera indirecta lo que no hemos experimentado directamente. El desarrollo cultural depende de estas aptitudes y las artes desempeñan un papel extraordinariamente importante por su contribución a este objetivo (Eisner, 2004, p. 28).

En el diccionario de la Real Academia Española, la imaginación aparece definida como la facilidad para formar nuevas ideas, nuevos proyectos. Esta afirmación nos brinda un acercamiento más para tratar la importancia de la imaginación como algo propio y biológico del ser humano y beneficioso en el desarrollo cultural del sujeto. Pero para poder llegar a apropiarse y trabajar con la imaginación es necesario en primer lugar estar conscientes de nuestro entorno, de indagar sobre ello pero con una atención adecuada; pero para ello es necesario sensibilizar el sistema sensorial como el motor para la concientización de nuestro alrededor:

> Naturalmente, experimentar el entorno es un proceso que se prolonga a lo largo de la vida; es la base misma de la vida. Es un proceso conformado por la cultura, influenciado por el lenguaje, las creencias y los valores, y moderado por las características distintivas de esa parte de nosotros mismos que a veces llamamos individualidad. Nosotros, los seres humanos, damos una impronta al mismo tiempo personal y cultural a lo que experimentamos […]. Pero a pesar de estos factores mediadores, unos factores que personalizan y filtran la experiencia, nuestro contacto

> inicial con el mundo empírico depende de nuestro sistema sensorial, fruto de la evolución biológica (Eisner, 2004, p.17).

La gran mayoría de nosotros no estamos sensibilizados para educar nuestros sentidos, a sentir o aproximarnos a lo que vemos, escuchamos e imaginamos. Esta parte le corresponde a la sensibilización, que implica ver con otra mirada lo que parece no tener importancia, es llegar a establecer conexión con *el ojo de nuestra mente*[44] de manera consciente. Llegar a establecer esta actitud que es una cuestión de disciplinar nuestros sentidos, es difícil; necesitaríamos experiencias vividas y acercarnos a hacerlo constantemente, tomarnos el tiempo de apreciar los colores, las formas, las texturas de las cosas muy comunes de nuestro entorno; muchas de las veces en nuestra vivencia con los elementos de nuestro alrededor pasan desapercibidos por nuestros sentidos, tal parece que no son de trascendencia, simplemente porque están ahí y no es cosa de pasmarse ante su presencia. Pero cuando nos interesamos en explorar casi siempre encontramos algo nuevo; algo aprendemos de ello. Por ejemplo, muchas de las veces cuando cogemos un lienzo y trazamos en ello con pintura el tronco de un árbol casi siempre lo hacemos con un color café y para darle un toque de luz aplicamos blanco en el área donde lo requiera difuminando y obteniendo un café claro simulando el efecto de la luz. Pero si nos tomamos el tiempo de examinar con atención la propuesta de la luz en su estado natural notamos que el tronco del árbol no es precisamente café sino que involucra un sin fin de tonos que dan vida a su textura y color. Pero este último se logra cuando se presta atención y cuando se tiene una trayectoria de experiencia en cuanto a la sensibilización hacia las cosas.

La imaginación es la mejor herramienta para pasar a una dimensión rica y satisfactoria para nuestros sentidos y desconocida para muchos; pero cuando se trabaja en ella en constancia brinda la posibilidad de salir de lo acostumbrado a mirar y pensar para llegar a un mundo diferente de ver y de sentir.

---

[44] Afirmación metafórica de Eisner (2004).

Pero la representación “[…] estabiliza la idea o la imagen en un material y hace posible entablar un diálogo con ella” (Eisner, 2004, p. 22). Es éste el fruto de la imaginación, es una transición de lo invisible a lo visible, materializar la imaginación es necesario para luego poder ser contemplado y apreciado por otros. Pero antes de llegar a la materialización (expresión artística) de ese esa idea o sentimiento, se pasa por filtros y esto pasa en el proceso del trabajo artístico. Eisner nombra al primer intento de materializar la intención del artista o creador de algo: la revisión que “es el proceso de trabajar las inscripciones para que alcancen la calidad, la precisión y el poder que su creador desea […] Revisar es prestar atención a las relaciones y a los detalles; es el proceso de hacer que la obra funcione” (2004, p. 23).

Al parecer el representar o materializar nuestra intención de comunicar artísticamente no es nada fácil sino que requiere de una habilidad cognitiva-creativa y manual para armonizar la intención del creador finalizando con la presencia física de la obra.

Para concluir el trabajo desarrollado hasta el momento quisiera proponer de manera general un acercamiento al trabajo artístico en las escuelas, en particular a la educación primaria. Trabajar en la enseñanza del arte en la escuelas primarias es un reto cuando no se tiene una formación adecuada sobre ello, pero sería interesante que los docentes se preocupen en revisar materiales sobre arte y educación artística, con el fin de familiarizarse de las distintas modalidades del arte, sus cualidades y los beneficios que traen consigo.

Desde mi perspectiva artística (autodidacta), para los docentes que estén involucrados en la docencia en general, en educación artística o en la enseñanza de algún área específica de esta materia, es importante dominar los procesos y técnicas de trabajo artístico, esto implica una mejor enseñanza en el trabajo porque se conocen a fondo las implicaciones y los beneficios de ello.

Como se ha venido planteando a lo largo de este capítulo, se busca que el arte o trabajar en ello, propicie en los sujetos la contemplación, apreciación y sobre todo la reflexión de las cosas. Es por ello que también me es útil plantear que para trabajar el arte en las escuelas primarias, es necesario reforzar en los niños la investigación de su entorno para que a partir del conocimiento de ese "algo" (interés de los niños) se empiecen a materializar los conocimientos o ideas en alguna modalidad artística, ya sea en dibujo, pintura o modelado,[45] en este caso se busca que los niños sensibilicen y expresen de alguna forma no solo sus sentimientos acerca de algo sino lo más importante, el conocimiento significativo.

Trabajar las artes con los niños es de alguna manera interesante, porque se trata de trabajar-jugando con los materiales sin perder de vista el objetivo final: el aprendizaje. Pero también en el trabajo con las artes existe la flexibilidad de adaptar contenidos temáticos de otras asignaturas tal como lo plantea Fuentes (2004); es decir, trabajar el arte no es nada más instruir para llegar a las habilidades artísticas sino que también por medio del trabajo artístico puede llegarse a tocar cuestiones matemáticas, de literatura, geografía, entre otras. Por ejemplo, si se está trabajando el modelado de barro se puede revisar, en el caso de las matemáticas: figuras geométricas, volumen, peso, área, ángulos, entre otras; en literatura se puede escribir un poema acerca de la figura (ejemplo: un rostro) realizada por el niño(a); y en geografía podría revisarse: componentes del subsuelo donde se extrae el barro. Planear la clase de educación artística es cuestión de conocimiento y creatividad.

Plantear objetivamente la educación artística implica un acercamiento a la teoría y práctica, esta tarea debería ser para todos los educadores frente a grupo; también es necesario dejar a un lado las creencias o mitos que giran en torno a la cuestión artística, que no es una materia más en el plan de estudios, aunque la realidad es que la educación artística se le presta muy poco tiempo, mientras que las matemáticas, español e historia son las principales, y calificadas como las más

[45] Por lo regular es lo que se trabaja en las escuelas primarias por sus alcances monetarios y de tiempo.

útiles y necesarias en la vida social. Creo que las exigencias sociales van más allá, en nuestro caso de estudio se plantea claramente la urgencia de sensibilizar y desarrollar las expectativas artísticas en los niños, y que en el contexto alfarero sean ellos los que propongan una nueva forma de trabajar el barro.

Hay que recordar que gran parte de los pueblos indígenas son artesanos y necesitan producir artesanías de calidad[46] para conseguir mercados. Las necesidades y demandas sociales implican aprendizajes que son responsabilidad de la escuela, y es necesario tomarlas como prioridades y trabajarlas en las aulas con los niños que provienen de algún núcleo de familias artesanas.

[46] Actualmente, la normatividad en el mercado artesanal demanda productos de calidad.

Bibliografía

- Cano, M., Mestres, F., Vives-Rego, J. (2010). La weltanschauung (cosmovisión) en el comportamiento medioambiental del siglo XXI: cambios y consecuencias. En: *Ludus Vitalis, vol. XVIII*, num. 33, pp. 275-278. Obtenido el 27 de febrero de 2013, desde http://www.ludusvitalis.org/textos/33/33_20_cano_et_al.pdf

- Castro, Sixto J. (2005). *En teoría, es arte: una introducción a la estética.* España: Editorial San Esteban.

- Chamoux, Marie-Noëlle (1992). *Trabajo, técnicas y aprendizaje en el México indígena.* México: CIESAS.

- Eisner, Elliot (2004). *El arte y la creación de la mente.* España: Paidós.

- Fuentes, Irma (2004). *Integrar la educación artística. Política educativa, integración curricular y formación docente colectiva.* México: Plaza y Valdés.

- Galindo, C.L. (1998). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación.* México: Editorial Addison Wesley Longman.

- García, Amaury (2001). Huellas en el barro. Cerámica Dyoomon. En: *Centro de Estudios de Asia y África, vol. XXXVI: 2,* pp. 273-294. Obtenido el 20 de octubre de 2012, desde http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/N69FE9Y32PAB1GM187G2NJUHU3IEUV.pdf

- Geertz, Clifford (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas.* España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

- Hargreaves, D.J. (1991). *Infancia y educación artística.* España: Ediciones Morata.
- Huisman, Denis (2002). *La estética.* España: Editorial Montesinos.
- Jacanamijoy, Edgar (2007). Estudios sobre los simbolismos en las manifestaciones artísticas visuales de la comunidad indígena Inga de Santiago, Putumayo. En: *Revista Educación y Pedagogía, vol. XIX, núm. 49, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, (septiembre-diciembre)*, pp. 173-183.
- Kindl, O. (2003). *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano.* México: ENAH Universidad de Guadalajara.
- Martinez, G.M. (2009). Investigaciones, rescate y difusión de los instrumentos musicales de los pueblos mesoamericanos y aridoamericanos. En: *Antropología. Boletín oficial del INAH, vol. 85, (enero-abril),* pp. 2-5.
- Morton, Victoria E. (2010). *Una aproximación a la Educación Artística en la Escuela.* México: Universidad Pedagógica nacional.
- Nash, June (1993). *Bajo la mirada de los antepasados.* México: INI.
- Rodríguez, G.G., Gil, F.J., García, J.E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa.* España: Ediciones Aljibe.
- Sánchez, V.A. (2007). *Invitación a la estética.* México: Debolsillo.
- Sennett, Richard (2009). *El artesano.* España: Editorial Anagrama.
- Sondereguer, C. (2002). *Manual de estética precolombina: tesis hermenéutica.* Argentina: Kliczkowski.

- Universidad Intercultural Amawtay Wasi (2004). *Aprender en la sabiduría y el buen vivir*. Quito: UNESCO.